U d'/ of Ottawa
39003002311644

L
4A
43

ANNEXE DE LA BIBLIOTHÈQUE
UNIVERSITAS OTTAWENSIS
U Ottawa
LIBRARY ANNEX

Troisième année

JOURNAL DES VACANCES

A l'usage des élèves des lycées et collèges. — Préparation aux examens. — Travail de vacances sous la simple surveillance des parents.

Le **JOURNAL DES VACANCES** (hebdomadaire) comprend trois éditions différentes :

Première édition, verte : à l'usage des **Élèves des classes de cinquième et sixième classique et moderne.**

Deuxième édition, rose : à l'usage des **Élèves des classes de quatrième et troisième classique et moderne.**

Troisième édition, grise : à l'usage des **Élèves des classes de seconde classique et moderne et rhétorique.**

Prix de l'abonnement : 5 francs pour chaque édition. — (Durée des vacances du 1er août au 2 octobre.)

Programme. — Pour chaque semaine (indication du travail de chaque jour). — *Partie écrite* : Compositions françaises. — Versions latines et grecques. — Thèmes. — Langues vivantes : versions et thèmes, etc. — *Partie orale* : Questions d'histoire et géographie. — Littérature. — Mathématiques. — Physique, etc.

Corrections gratuites de tous les devoirs. — (*Les copies sont renvoyées aux élèves sur leur demande accompagnée du montant des frais de retour*).

Compte rendu et **corrigé** des **sujets proposés** de l *partie écrite* dans chaque numéro qui suit.

Le **JOURNAL DES VACANCES** est publié sou le patronage d'un grand nombre de professeurs de lycée de Paris.

Prix de l'abonnement pour chaque édition séparée : 5 fr

Envoi d'un numéro spécimen sur demande

PRIX DE LA COLLECTION **2** FR. **50**

ADMINISTRATION : 3, Rue Lagrange, Paris.

CONFÉRENCES

FAITES AUX

MATINÉES CLASSIQUES

DU

THÉATRE NATIONAL DE L'ODÉON

ET DU

THÉATRE DE LA RÉPUBLIQUE

UNIVERSITAS
O. M. I.
OTTAWIENSIS

P. B. CHOMETT

PREMIÈRE ÉDITION

CONFÉRENCES

FAITES AUX

MATINÉES CLASSIQUES
DU THÉATRE NATIONAL DE L'ODÉON
ET
DU THÉATRE DE LA RÉPUBLIQUE

PAR

Mme Dieulafoy, MM. Francisque Sarcey, Jules Lemaître, Léopold Lacour, Lintilhac, Boudhors, Joran, Henry Bérenger, Trolliet

OUVRAGE HONORÉ DE PLUSIEURS SOUSCRIPTIONS
PAR
M. LE MINISTRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE
ET ADOPTÉ PAR LA COMMISSION DES LIVRES POUR LES BIBLIOTHÈQUES
DE QUARTIERS ET DISTRIBUTIONS DE PRIX

X

I. — LE THÉATRE ANTIQUE
1° **Le Théâtre grec** : *Œdipe à Colone* de Sophocle.

II. — LE THÉATRE DU XVIe, DU XVIIe ET DU XVIIIe SIÈCLES
Le Théâtre de Rotrou. — Beaumarchais, l'Homme et l'œuvre. *Le Cid.* — *Horace* et le Génie Cornélien. — *Le Menteur Cinna.* — *Polyeucte.* — *L'École des Femmes.* — *Tartufe* et *La question religieuse dans Tartufe.* — *Phèdre.*

III. — LE THÉATRE ÉTRANGER DU XVIe ET DU XVIIe SIÈCLES
Molière de Goldoni (Théâtre Italien)

PARIS
A. CRÉMIEUX. — 3, Rue Lagrange
RÉDACTION DU *Journal des Élèves de Lettres*

1898

UNIVERSITÉ

PN
1731
.C6
#10
1898

CONFÉRENCE

Faite par Madame JANE *DIEULAFOY au Théâtre National de l'Odéon le jeudi,* 11 9bre 1897, *avant la représentation de*

ŒDIPE A COLONE

TRAGÉDIE DE SOPHOCLE

UNIVERSITY OF CALIFORNIA

ŒDIPE A COLONE

Mesdames, Messieurs,

On était au printemps de l'année 401, à la veille des Grandes Dionysies. Athènes, qu'avait trahie la fortune des armes et qui venait de subir la tyrannie des Trente, était déchue de sa puissance ; mais elle avait gardé intact le trésor de son génie. Depuis trois ans que la paix était signée avec Sparte, depuis dix-huit mois qu'un gouvernement sage régnait à l'intérieur, la cité chérie de Pallas reconquérait l'hégémonie sur le monde pensant. Et, à l'approche des fêtes solennisées jadis avec tant d'éclat, elle voyait affluer de nouveau dans ses murs les habitants des dèmes de l'Attique. Sur la mer pacifiée s'avançaient des navires qui apportaient au Pirée la foule des voyageurs venus de l'Archipel ou de l'Asie-Mineure. C'était comme une résurrection, c'était un retour aux jours heureux qu'avait chantés Pindare :« Toute brillante la fête appelle le poète lorsque les saisons au voile de pourpre rouvrent leur demeure fermée, lorsque le prin-

temps embaumé ranime la fraîcheur divine des plantes. Alors c'est la vie qui renaît ; alors sur la terre immortelle, les fleurs charmantes, violettes et roses, se mêlent pour couronner nos fronts. Chantez en modulant vos voix au son des flûtes ; chantez, ô chœurs ? la gracieuse Sémélé. »

Selon la coutume, les Grandes Dionysies commencèrent par la fête des Asclepies. On chanta un péan et l'on offrit un sacrifice à Esculape en le priant de répandre ses bénédictions sur les assistants.

Le lendemain eut lieu la présentation des acteurs et des choreutes désireux de se concilier par avance la bienveillance du public.

Le troisième jour fut consacré à la procession de Dionysos. On alla chercher sa statue d'or et d'ivoire — chef-d'œuvre d'Acaméne — au temple de Limnae. Puis, à travers la ville parée, jonchée de fleurs, la longue théorie déroula lentement ses anneaux. Après des stations nombreuses, la statue arriva devant l'autel du feu, On immola des victimes, l'on chanta des hymnes, et le soir, à la lumière des torches, les éphèbes transportèrent le dieu au théâtre afin qu'il présidât, le lendemain, à la représentation donnée en son honneur.

La nuit s'écoula. Quand vint l'heure si longtemps désirée, les Athéniens et leurs hôtes, le front ceint de couronnes, assiégèrent les portes du théâtre. On les leur ouvrit et la foule se précipita, disposée à l'émotion, impatiente d'écouter *Œdipe à Colone*, l'œuvre suprême de Sophocle, mort quatre années auparavant.

On ignore les motifs qui avaient déterminé ce choix et nous sommes réduits aux conjectures. Sans doute la beauté de la tragédie et le souvenir du poète dont Athène se glorifiait militaient en sa faveur.

Pour ma part, je considère qu'il existe entre l'état politique du pays et les péripéties du drame un accord qui obligeait à différer la représentation tant que les hoplites de Lacédémone foulaient le sol de l'Attique et que les Trente étaient au pouvoir. En revanche, ce même accord faisait un devoir de jouer cette œuvre à l'heure où se manifestait un effort vers le relèvement et où il importait de donner au peuple une grande leçon.

A mon sens, *Œdipe à Colone* serait donc, comme *les Perses* d'Eschyle, une pièce de circonstance, pleine d'allusions, débordante de patriotisme, mais composée dans un autre esprit, répondant à une situation politique bien différente. Eschyle avait assisté à des victoires qui asseyaient la puissance d'Athènes sur des bases en apparence inébranlables ; Sophocle parvenu au terme d'une longue carrière, arrivé à l'âge où les illusions s'évanouissent devant l'approche de la mort, voyait son pays vaincu, déchiré par les factions et, en effet si près de la ruine, qu'à sa mort, les ennemis campés sous les murs d'Athènes durent ouvrir leurs rangs devant le cortège qui accompagnait le grand tragique au tombeau de ses pères.

Tandis qu'Eschyle avait exalté sa patrie dans le désastre des *Perses*, Sophocle, en reliant après tant d'années son *Antigone* à *Œdipe Roi*, eut pour dessein de montrer les conséquences des fautes dont on n'est même pas

responsables, de raffermir la foi dans les destinées d'Athènes, et de faire luire à l'horizon chargé d'orages l'aurore d'un jour meilleur. Ses intentions ne se dissimulent pas sous des paroles obscures ; ses enseignements ne tombent pas du haut d'un trépied fatidique ; ils sont aussi clairs que resteront éternels dans leur vérité sublime les préceptes de morale qui les appuient ou les traduisent.

La scène se passe à Colone, un bourg voisin d'Athènes, où Sophocle avait vu le jour. D'antiques traditions s'attachent à ce lieu qu'ombragent le laurier et l'olivier, où prospèrent la vigne et les arbres à fruits, qu'embaument des fleurs, qu'égayent les chants des rossignols à la voix harmonieuse. C'est là que l'homme apprit du fils de Kronos, de Poséidon, l'art de dompter le cheval et de lancer des barques sur la mer,

Œdipe aveugle, majestueux comme Priam, s'avance appuyé sur Antigone qui guide ses pas chancelants. Peu d'années se sont écoulées, dix, douze peut-être, depuis ce jours néfaste où le roi de Thèbes s'arracha les yeux en punition de crimes où sa volonté n'avait eu aucune part. Mais elles ont été si remplies de souffrances, si prodigues de misère que les boucles qui, semblables à des grappes de raisins noirs, couronnaient la tête d'Œdipe sont devenues blanches et flottent éparses au souffle du vent. Le fils de Laïus n'a pas connu de transition entre la maturite et la vieillesse, la force et la débilité. De sa pourpre royale, il ne reste que des haillons. Banni de Thèbes, il erre à l'aventure, mendiant son pain.

Le vieillard interroge la jeune fille. Où sont-ils ? Au loin elle aperçoit les remparts d'une ville : Athènes sans doute. Tandis qu'Œdipe se repose assis sur une roche, un passant, puis le chœur s'avancent et lui ordonnent de quitter cette place consacrée aux filles de l'Érèbe et de la Nuit.

Un oracle d'Apollon a prédit à Œdipe qu'il trouverait la fin de ses malheurs quand il serait accueilli par les Euménides. Confiant dans cette promesse, il se déclare le suppliant des déesses et refuse de quitter l'asile où la volonté d'un dieu l'a conduit. Il y attendra le terme de ses jours.

Les Coloniates n'ont point comme les héros d'Homère cette compassion discrète qui empêche de s'enquérir trop vite du nom, de la patrie et des projets d'un étranger, de crainte qu'un bon accueil ne semble le prix de confidences souvent pénibles. D'abord Œdipe se tait. Enfin pressé de questions, encouragé par Antigone, il parle, il se fait connaître.

A cet aveu, le chœur est saisi d'effroi ; il redouble d'instances auprès de l'aveugle et lui ordonne de fuir. En vain, Antigone l'implore au nom d'un père infortuné ; le chœur ne se laisse point attendrir. Alors Œdipe proteste contre la violence qui lui est faite, il en appelle au roi d'Athènes.

Durant cette scène Antigone aperçoit dans la plaine une femme montée sur un coursier de Sicile. Elle reconnaît sa sœur. Déjà Ismène est dans les bras d'Œdipe. La jeune fille apporte des nouvelles graves. A Thèbes,

a discorde s'est élevée entre Étéocle et Polynice, ces fils dénaturés qui ont permis le bannissement d'OEdipe. Le plus jeune, Étéocle, a détrôné l'aîné. Polynice s'est assuré l'alliance d'Argos et va combattre contre sa patrie. Mais l'oracle de Delphes a prédit que la victoire serait fidèle à celui qui possèderait OEdipe mort ou vivant, et l'une et l'autre factions chercheront à s'emparer de l'exilé.

Comme Ismène achève ces paroles, paraît le roi d'Athènes. Touché par tant de maux, Thésée couvrira OEdipe de sa protection souveraine. Que le vieillard demeure à Colone ou qu'il vienne habiter Athènes, il sera préservé de toute insulte.

Tandis que le chœur, désormais rassuré, chante en des strophes admirables Colone chérie de Dionysos et d'Aphrodite, pendant qu'il loue la cité glorieuse aimée de Zeus, de Poséidon et la déesse aux yeux glauques, Créon s'avance, chargé par Étéocle de ramener OEdipe sur la terre de Cadmus.

L'indignation, le courroux gonflent le cœur de l'exilé. Aucun de ses fils n'aura la protection de son corps et de sa cendre. Il la promet au roi d'Athènes en reconnaissance de sa générosité,

Créon reste sourd à ces protestations. Il ravira Ismène et Antigone, les uniques soutiens d'OEdipe, plutôt que d'abandonner à d'autres un gage assuré de victoire. L'intervention des soldats de Thésée déjoue heureusement ce projet.

A l'envoyé d'Étéocle, succède Polynice. Il se présente

en suppliant. Œdipe demeure inflexible et prononce des imprécations contre l'enfant qui l'a laissé proscrire et condamné à vivre misérable. Aux fils pervers, il oppose les filles qui le conduisent, le nourrissent et partagent ses maux avec un courage surhumain. Puisse Polynice périr de la main d'un frère en immolant le frère qui lui a ravi le trône.

Cette malédiction, la crainte d'un double fratricide n'arrêtent point Polynice. Il ne peut tromper l'espoir de ses alliés et s'enfuit après avoir obtenu de ses sœurs la promesse qu'elles lui donneront une tombe et lui rendront les honneurs funèbres.

Mais voici que le destin d'Œdipe va s'accomplir. Il a loué ses filles dévouées et maudit ses fils coupables, il a reçu l'hospitalité des Euménides. Les prédictions de l'oracle se sont vérifiées, le tonnerre gronde, il doit mourir.

Après s'être purifié et avoir offert les libations, il s'éloigne accompagné de Thésée. Seul le monarque connaîtra le secret d'une sépulture qui sera pour Athènes un rempart plus assuré que les boucliers et les lances de mille combattants. Et le vieillard quitte la vie, sans élever une plainte contre les dieux, sans effroi, sans douleur. Le meurtrier de Laïus, l'époux de Jocaste, le descendant d'un père maudit, purifié par son sacrifice, ses souffrances et sa résignation au décret du ciel, a fléchi la colère d'Apollon.

Les dernières scènes de la tragédie sont consacrées à exalter encore les vertus d'Antigone. La jeune fille, dont

le dévouement et la tendresse ne s'emploieraient plus à Colone, obtient de Thésée la permission de retourner auprès de ses frères ; elle y parviendra peut-être assez tôt pour conjurer le sort qui les menace.

On a dit, pour caractériser le génie de Sophocle, que la volonté humaine était le véritable ressort de ses tragédies et qu'en cela il différait de celui d'Eschyle. A ce point de vue, la distance est-elle donc si grande entre Clytemnestre, Prométhée et Ajax ou Électre ? Il s'agit plutôt d'une question de mesure. L'exception chez Eschyle devient la règle chez Sophocle. Et encore, chez ce dernier, si l'homme reste libre de choisir son chemin, le but lui est toujours désigné.

Œdipe connaît par un oracle dans quelles circonstances il doit périr. Confiant dans la parole d'Apollon, il ne cherche point à se dérober à son sort, ce qui serait puéril, et marche sans trembler vers une mort libératrice. Quand il la rencontrera, il croira revoir la lumière, et, aveugle, il guidera lui-même les pas de ses filles et de Thésée. Mais il sait aussi que la possession de sa dépouille mortelle rendra victorieux et prospère le pays auquel il la léguera et, dans ce domaine, ni les dieux ni les hommes n'empiéteront.

Dans l'ensemble de la trilogie, le développement dramatique n'est que la manifestation de cette volonté ferme sans défaillance, inexorable. Et néanmoins, sous ce rapport, il existe une différence remarquable entre *Œdipe à Colone* et les œuvres plus anciennes qui l'encadrent Au monarque inflexible devant le malheur,

ulcéré par l'injustice, au maudit qui expire le cœur gonflé de haine et la tête chargée d'opprobre, succède Œdipe toujours violent envers les hommes, mais résigné à la volonté des dieux, un vieillard qui s'éteint pardonné. A la vanité du sacrifice volontaire d'Œdipe Roi, à la désolation et à l'inutilité de la fin d'Antigone consacrant l'usage que les protagonistes font de leur libre arbitre, Sophocle oppose la consolante pensée que son héros, dans la plénitude de ses droits, fera bénéficier Athènes des épreuves qu'il a subies. Pour l'avoir accueilli dans sa détresse, la cité hospitalière sera récompensée.

Cette modification du caractère d'Œdipe et de sa destinée ne saurait être fortuite. Sans de graves raisons, le poète n'aurait pas abandonné une version consacrée par Eschyle et adoptée par lui-même dans *Œdipe Roi* et *Antigone* ; sans d'impérieux motifs il n'aurait point altéré ainsi l'unité morale de la trilogie. Je n'insisterai point sur ce point, me réservant d'y revenir plus tard.

A s'en tenir aux apparences, il semble que la détermination que prend Œdipe de priver ses fils du bénéfice inestimable attaché à la possession de son corps soit disproportionnée avec ses griefs. Étéocle et Polynice n'ont point été les auteurs de son exil, ils l'ont seulement souffert ; et cependant il ne se contente pas de leur refuser son aide, il les accable de malédictions et les dévoue à s'entrètuer.

Je sais bien que l'antiquité accordait au père des droits souverains sur sa famille et que, pour expliquer cette explosion de haine, on a prétexté un soi-disant procès

intenté à Sophocle par ses fils. Je n'ignore pas que la fureur de cette malédiction est d'un effet grandiose et terrible ; mais il n'empêche que si elle s'appliquait au fait même du drame, elle diminuerait la valeur morale du personnage que le poète place parmi les divins protecteurs d'Athènes.

Et que dire de la préférence accordée à une ville étrangère sur la patrie en détresse ? Que penser de cette prédiction faite à Thésée :

« Si Thèbes en ce moment est en paix et bien disposée envers toi, le long cours du temps enfante une longue suite de jours et de nuits après lesquels *ils* rompront sous un prétexte vain les traités d'alliance, et mon corps endormi et enseveli boira un jour leur sang chaud, si Jupiter est encore Jupiter et si le fils de Jupiter, Phébus, est véridique. »

Pourquoi ces imprécations excessives puisque l'exil dont il tire grief, Œdipe lui-même l'a réclamé ? Pourquoi ces vœux impies dont l'expression contredit une fois encore la légende dont Sophocle s'est fait l'interprète puisque, dans la tragédie d'*Antigone*, Thèbes renoue le cours de ses glorieuses destinées dès la mort du dernier des Labdacides ? Est-il admissible qu'Œdipe, à qui l'Olympe, cet Olympe implacable, vient de faire miséricorde, méconnaisse par esprit de rancune et de vengeance les devoirs envers la patrie tels que la Grèce les concevait déjà ?

On peut refuser le pardon à des enfants ingrats parce qu'ils s'agit de liens individuels que chacun resserre ou

distend sans dommage pour la Société ; mais on doit tout accepter de la patrie. Elle est la poussière des pères disparus. En elle se manifesteront toujours les efforts et les gloires de ceux qui ont été, de ceux qui seront et dont elle portera les travaux à travers les âges. Ce ne sont pas des os réduits en cendres que ses fils voudraient lui donner, mais leur chair, leur sang, leur vie qu'ils lui offriraient en holocauste.

En vérité, Sophocle place aussi haut que le vieil Eschyle le culte de la patrie et il n'entend pas qu'il existe de doute à ce sujet. Avec quel enthousiasme, avec quelle tendresse il chante cette Athènes dont l'éloge déborde sans cesse le cadre de la tragédie ? Il se plaît à vanter la plus religieuse des cités, la terre chérie des immortels, la ville puissante, le berceau des arts et des premières industries. Il trace d'elle et de Colone un tableau merveilleux, et, pour les peindre, il compose les plus belles strophes qu'ait produites la poésie lyrique, vous entendrez Antigone, dont il aime à faire son interprète, dire à Polynice :

Et pourquoi céder encore à ta haine !... Que te sert de renverser ta patrie !...

Puis la jeune fille suppliera Polynice d'abandonner ses projets sanguinaires, de ramener l'armée dans Argos et d'épargner Thèbes, leur patrie, dût-il lui en coûter le trône qu'Étéocle lui a ravi.

Pour concilier les fureurs d'Œdipe avec les sentiments si connus de Sophocle, on a prétendu que, dans l'antiquité, la patrie se personnifiait dans les hommes

qui la gouvernaient. On ajoute qu'à cette époque les écrivains se plaisaient à ces plaidoyers où sont exposées et défendues tour à tour les deux faces opposées d'une question. Il faut chercher d'autres motifs à la conduite d'Œdipe.

Si l'ancien roi de Thèbes rassuré par la certitude d'un pardon final, maître de son destin, libre dans sa volonté, se conduit avec une rudesse et une violence qui le rendraient presque odieux, c'est que Sophocle, en même temps que la chaîne de sa tragédie, déroule d'un mouvement égal et parallèle les conseils et les espérances qu'il veut donner aux Athéniens. La diatribe contre l'exil est une allusion directe à cet ostracisme dont Athènes faisait un si déplorable usage et dont les tyrans d'un jour abusaient pour anémier la république et se débarrasser de leurs ennemis, quitte à chasser les meilleurs citoyens. Quant à la ville de Thèbes, si elle subit le courroux d'Œdipe, si elle est enveloppée dans la malédiction qui accable Étéocle et Polynice, si elle est dévolue aux pires calamités, c'est que pendant la guerre du Péloponèse elle a trompé l'amitié d'Athènes et accepté l'alliance de Lacédémone.

A cette lumière s'éclairent et s'expliquent les contradictions, les invraisemblances et les violences du caractère d'Œdipe. Ce n'est pas le prince thébain qui parle à Thésée, qui maudit Créon, Polynice, Étéocle et ses anciens sujets ; c'est Sophocle, un Athénien qui s'adresse à des Athéniens. Il est excessif, injuste, violent ? Qu'importe s'il reflète les passions du peuple assemblé, s'il est

l'écho de ses vœux, l'interprète de sa rancune et de sa haine contre l'étranger !

J'ai montré la part faite aux dieux et la part faite aux hommes par Sophocle dans *Œdipe à Colone*. La ligne de démarcation s'établit à la mort du protagoniste, en ce sens que le ciel se réserve d'en déterminer le moment et qu'il attribue à la dépouille mortelle d'un infortuné des vertus protectrices quasi divines. Désormais ce corps qui enveloppait une âme souillée, ce corps qui appelait sur Thèbes les pires calamités, deviendra le palladium de la terre hospitalière où il aura trouvé le dernier asile.

Ici, le poète s'élève aux plus hautes conceptions de la philosophie religieuse et, dans son essor vers les régions pures, il se dégage non plus de l'esprit mais du fait même de la légende.

« Vole donc, vole poussée par la tourmente sur les flots du Cocyte ; vole, la race maudite par Apollon, la race de Laïus ! » avait dit Eschyle et répété Sophocle.

Au contraire, dans *Œdipe à Colone*, les Euménides, ces divinités terribles aux criminels, gardiennes de l'ordre, protectrices primordiales du monde moral et du monde physique, suivant l'expression d'Hésiode, les Euménides compatissent aux souffrances d'Œdipe, se laissent toucher par ses malheurs, fléchir par ses regrets. Elles oublient les griefs d'Apollon qui devaient peser sur tous les descendants de Laïus. Elles agréent un sacrifice qu'elles n'avaient point ordonné. Leur

aveugle et inévitable poursuite d'abord tempérée, s'arrête devant le tombeau où le meurtrier de son père, l'époux de sa mère, le père de ses sœurs, pénètre enfin purifié, sanctifié, sanctifiant.

C'est la justification par la soumission à la volonté des dieux, c'est le rachat de la faute par les mérites de l'expiation.

Et voici le point essentiel où Sophocle diffère d'Eschyle. Dans aucune œuvre précédente on ne trouverait aussi nettement exprimée cette théorie consolante à laquelle Platon se ralliera plus tard.

Or ce développement, si supérieur au plaidoyer divin en faveur d'Oreste fournit encore une preuve des sentiments que la déchéance de sa patrie inspirait au poète. Dans les années prospères qui avaient suivi les guerres médiques et qui s'étaient prolongées sous le gouvernement de Périclès, les Athéniens enorgueillis avaient oublié leurs dieux et négligé les autels. Par degré, ils avaient abandonné les traditions qui les avaient élevés si haut et avaient accepté l'oligarchie.

Comme Apollon dont Laïus a méconnu les ordres, Zeus et sa fille divine ne veulent pas qu'on les brave. Mais qu'Athènes regarde vers l'Olympe, qu'elle retourne à la démocratie modérée qu'avait établie Solon, qu'elle cesse de persécuter ses grands hommes, qu'elle les honore, les prenne pour guide, et les immortels, pleins de miséricorde, lui rendront leurs faveurs, et les effets du palladium se feront sentir de nouveau.

Athènes subit une crise. Qu'elle expie ses fautes avec

le courage d'Œdipe, et elle verra la fin de ses maux et l'humiliation de ses ennemis.

Il eût été dangereux d'insister davantage, j'en ai dit la raison. Ni l'âge, ni la renommée, ni le talent ne désarmaient les factions au pouvoir.

Maintenant, nous comprenons les contradictions signalées entre les diverses parties de la trilogie et nous louerons Sophocle d'avoir fait plier la légende d'Œdipe roi et d'Antigone devant les intérêts sacrés de la patrie.

A côté d'Œdipe vieilli, accablé, Sophocle a placé Antigone, ce modèle accompli de la piété filiale, de la tendresse fraternelle, du courage simple, de la perfection qui s'ignore. On connaissait les ancêtres des héros empruntés aux légendes des Pélopides et des Labdacides; Antigone est née de l'âme du poète comme la sagesse de la tête d'un dieu. Pour l'apprécier à sa grandeur, traversons à la hâte le milieu où se meuvent les personnages de l'épopée ou du drame, et voyons quel était l'état moral de la femme dans la société grecque. Ainsi, je ne m'écarterai pas de mon sujet; le contraste entre la réalité et l'idéal rêvé par Sophocle appuiera d'arguments nouveaux l'idée que je me fais *d'Œdipe à Colone*.

Dans l'*Iliade* et l'*Odyssée*, si l'on en excepte les déesses, les portraits de femme sont rares.

Andromaque apparaît comme une épouse passionnée et une mère tendre; mais n'écoutant que ses alarmes, elle méconnaît son devoir quand elle supplie Hector

d'abandonner les défenseurs de Troie et de se dérober au péril.

Hécube, femme de Priam, mère de tant de princes belliqueux, ne montre pas une âme plus haute que sa belle-fille. Elle aussi conjure Hector de combattre du haut des remparts et de fuir les coups d'Achille.

S'agit-il d'Hélène dont la beauté alluma la guerre de Troie ? Il faut le génie d'Homère pour transformer l'épouse de Ménélas en un personnage épique. Je sais bien que touchée de repentir, elle gémit sur les maux qu'elle a causés. Plus tard, réconciliée avec un mari débonnaire, elle reprend sa place au foyer domestique et l'occupe avec tant de charme que Ménélas se déclare satisfait de son sort et rejette sur les dieux les fautes de sa femme. On pourrait sans mauvaise grâce se montrer moins royaliste que le roi. D'autant qu'Hélène a longtemps bercé ses remords en songeant que la ruine de Troie lui assurerait l'immortalité parmi les hommes.

A Nausicaa, la charmante fille du roi des Phéaciens, les Muses ont donné une voix harmonieuse ; ses mains délicates savent guider un char sur la route poudreuse et modérer l'ardeur des coursiers rapides. Nul ne blanchit mieux à la fontaine les beaux vêtements que son père et ses frères porteront aux grandes assemblées. Elle est la grâce naïve, la simplicité ingénue, et pourtant quand elle aperçoit Ulysse sortant des flots, elle l'attend calme, en fille de roi, tandis que ses compagnes fuient épouvantées. Mais n'est-elle pas un peu dissimulée avec son père, un peu pressée d'épouser l'étranger

s'il consent à devenir le gendre d'Alcinoüs, un peu étourdie comme il convient à son âge ? Mais les années y remédieront.

Tout autre, en effet, apparaît sa mère, Arèté, la femme honorée de son mari, respectée de ses enfants, de ses serviteurs, de son peuple, celle qu'on salue à haute voix quand elle sort dans la ville, celle à qui le chef de la famille reconnaît le droit d'accorder ou de refuser l'hospitalité :

« Dès que tu auras franchi le seuil du vestibule, dit Nausicaa, s'adressant à Ulysse, traverse d'un pas rapide la grande salle et va trouver ma mère assise auprès de l'âtre, à l'ardeur du feu ; elle tourne le fuseau de laine pourprée d'un aspect merveilleux : elle s'appuie sur une colonne, ses femmes l'entourent et à ses côtés s'assoit mon père pour boire du vin comme un immortel. Sans t'arrêter devant lui étends les bras et embrasse les genoux de ma mère afin que tu goûtes promptement et plein d'allégresse l'instant désiré du retour. Si loin que tu doives aller, si ma mère en son âme t'est favorable, tu peux espérer revoir les tiens, ta superbe demeure et les champs de ta patrie. »

Enfin voici Pénélope, l'épouse prudente, fidèle, réfléchie. Pendant vingt ans elle espère Ulysse, elle pleure son absence. Elle est vraiment grande lorsqu'elle défend Télémaque contre les prétendants. Avec quelle fermeté elle leur dispute l'héritage de l'orphelin ! Mais pourquoi grossir le trésor de la famille avec les présents sollicités de chacun d'eux ? Ulysse a fait une trop bonne élève.

Une princesse craintive, une souveraine accablée par le malheur, une épouse coupable, une vierge belle comme Diane, une mère de famille modèle, une femme fidèle mais indélicate et rusée, telles sont les mortelles peintes par Homère. Si, à leurs côtés, on place les héroïnes tragiques : Clytemnestre, Atossa, Cassandre, si l'on ouvre même les portes mal closes des gynécées divins, on rencontre le même mélange de vertus passives et de qualités sans relief, mêlées à des défauts et même à des vices. Et pourtant, toutes ces femmes sont choisies dans un monde d'exception, dans le monde des princes et des dieux modelés à l'image des princes. Toutes occupent dans la famille une situation considérable, s'assoient à la table du maître, assistent aux assemblées, prennent part aux délibérations.

Combien était différente la condition des femmes, à l'époque homérique, dans les classes inférieures ? Que pèsent les captives aux mains des chefs de guerre, fussent-elles de race souveraine ou sacerdotale ? Ballotées entre Achille et Agamemnon, elles leur sont moins précieuses que le butin amoncelé au fond des navires.

En effet, plus on se rapproche de la barbarie, plus on constate que la femme de condition moyenne souffre de son infériorité physique. Les seules exceptions se produisent au cours des périodes critiques, quand la tribu, la famille ou la nation en danger font appel à toutes les forces, ne négligent aucun moyen de salut. Alors apparaissent quelques météores. Vienne une période plus calme, plus policée, et il se produit un état

d'équilibre. Les faibles, quelle que soit leur condition, sont protégés par les lois, mais l'organisme social, complet, réglé, repousse les rouages d'exception ? Sapho oublie ses chants, Corinne distend les cordes de sa lyre, Myrtis et Praxilla délaissent les Muses, Télésilla elle-même dédaigne les travaux d'Arès. Artémise, reine de Carie, est la dernière héroïne dont fassent mention les annales de la Grèce. Désormais tout s'efface dans l'ombre du gynécée propice au repos. Il ne s'en évade que des courtisanes à la triste renommée auprès de laquelle l'oubli est une gloire et un bienfait.

Le gynécée, cette prison déguisée où les Athéniennes trouvaient le bien être et l'aisance de la vie, transforma bientôt leur état moral comme se modifie, sous l'influence de l'obscurité, l'état physique des plantes nées au soleil. La faiblesse de la femme s'accrut, se généralisa. La recluse perdit ses qualités natives, son intelligence se borna comme son horizon. Il n'y eut plus entre elle et son époux un échange d'idées ; l'homme déserta son foyer pour la maison de la courtisane. Alors, sentant décliner ses forces, jalouse de sa rivale, l'Athénienne — c'est toujours d'elle que je parle — lui emprunta ses armes de combat, tour à tour louées ou détestées : le désir exagéré de plaire, l'habitude de ruser, l'art de farder la vérité, l'étalage d'une certaine lâcheté. Je n'insisterai pas davantage, craignant de dévoiler les tableaux laissés par les contemporains. A ce régime, la famille grecque périt et, la famille morte, l'État ne dura guère. Faut-il faire un crime à l'Athénienne de cette ruine ?

Ce serait une injustice. Faible elle avait subi la loi des forts.

« Les dieux, a dit Homère, enlèvent à la créature la moitié de sa vertu le jour où ils la font esclave. »

Puis, il s'agit d'une transformation qui se produit également chez l'homme, avec le désœuvrement, l'inactivité, le goût excessif de la parure, l'habitude du luxe et des moyens plus factices encore.

Rappelez-vous cette conversation rapportée par Hérodote où Cyrus, s'adressant à Crésus devenu son ami, se plaint des difficultés qu'il éprouve à dompter les Lydiens toujours en révolte.

« Donne-leur de l'or, des bijoux, de longues robes, et de ces hommes tu auras bientôt fait des femmes », répond Crésus.

« Le conseil fut suivi, ajoute l'historien, et désormais les Lydiens ne furent plus renommés que pour leur mollesse et leur poltronnerie. »

Préférez-vous un exemple moins ancien ? Je l'emprunterai à Plutarque. Si on l'en croit, les acteurs qui jouaient dans la tragédie les rôles de femmes, à ne songer qu'à leur coiffure et à leurs bijoux, à ne s'occuper que de leurs toilettes, devenaient aussi futiles et aussi vains que leurs modèles et faisaient par leurs caprices le désespoir de l'auteur et du chorège.

Cet abaissement moral de la femme grecque eut pour contre-partie le mépris parfois bienveillant, parfois brutal des hommes que l'on constate, à cette époque, dans la Hellade entière, sauf à Sparte pourtant où régnaient d'autres mœurs.

Déjà en 693, Simonide d'Amorgos avait choisi ses contemporaines comme objet de ses satires et les avait classées en dix espèces différentes représentées par autant d'animaux. Pour une femme qui tient de l'abeille, il en est neuf qui procèdent de bêtes ignobles ou nuisibles, dit-il.

Eschyle, le grand Eschyle, j'ai beaucoup de peine à en convenir, enchérit encore sur Simonide. Non content de dénigrer les Thébaines par la bouche d'Etéocle et de les déclarer des êtres néfastes, il prétend prouver que la femme nuit à la propagation de l'espèce humaine et que si elle ne s'en mêlait point, les choses n'en iraient que mieux.

« Voyez plutôt que cette fille de l'Olympien Zeus, s'écrie-t-il triomphant, elle n'a pas été portée dans le sein ténèbreux d'une mère... Néanmoins, quelle déesse eût pu donner un pareil enfant ! »

Euripide, dont les œuvres sont antérieures à *Œdipe à Colone*, est encore plus insultant.

Enfin qu'on lise dans l'*Économique* la description de cette jeune épouse qu'un mari modèle se contente d'élever au rôle de ménagère sans songer que la femme a un esprit capable de culture et curieux de plaisirs délicats, et l'on aura la juste idée que les hommes les mieux intentionnés se faisaient de leur compagne.

Au milieu de ce concert de malédictions quelques plaintes s'élevaient pourtant, bientôt étouffées ou perdues.

Quelle tristesse dans cet aveu de Thésée :

« Souvent, quand j'ai pensé à notre destinée, à nous, femmes, j'ai senti le peu que nous sommes. Dans notre enfance nous vivons, il est vrai, une vie douce, n'est-ce pas un charme que d'ignorer?... Mais quand une nuit a serré le lien de notre vie, il faut louer notre sort et dire qu'il est bon, »

« Je sais trop bien que la vie de la femme n'est que douleur et infortune. Je sais que je dois souffrir... », ajoute Déjanire au début d'une longue lamentation.

Cette plainte dénote un esprit bien nouveau chez l'auteur des *Trachiniennes*.

Assez de héros ont été célébrés par la muse épique ou la lyre de Pindare et d'Eschyle. Sophocle à qui tout sourit dans la vie, Sophocle qui est beau, riche, honoré, aimé des hommes, protégé des dieux, dont chacun loue la douceur et l'aménité, Sophocle s'élève au-dessus des préjugés de son temps et prend la défense des faibles, de la femme dont la condition détonne au milieu de la Grèce artistique et littéraire.

Ainsi du reste le comprit l'antiquité.

Un épigramme de Dioscoride place sur le tombeau de Sophocle une statue de Dionysos tenant un masque de femme à la main.

— Quelle est cette femme? demande un passant.

– Électre ou Antigone, tu peux choisir, répond le dieu. Toutes deux sont les chefs-d'œuvre de leur auteur.

Cette tendance générale à réhabiliter les faibles se manifeste dans la tragédie d'*Antigone*. Elle s'accuse

dans *Philoctète* composé en 409, la date est à retenir, c'est-à-dire peu d'années avant *Œdipe à Colone* et sous l'impression que faisaient éprouver à une âme noble la désastreuse campagne de Sicile et l'occupation du territoire par les troupes lacédémoniennes.

Auprès d'Ulysse fourbe, astucieux, mandataire des chefs de guerre assemblés sous les murs de Troie, Sophocle place Néoptolème, encore dans la verte saison, mais loyal et courageux comme il convient au fils d'Achille. En vain le roi d'Ithaque essaye de représenter à son jeune compagnon qu'il est beau de réussir, qu'ensuite on redevient juste ; en vain il essaye de l'intimider faute de le convaincre. L'enfant, éclairé par sa conscience, brave le représentant de la Grèce et, en dépit de sa faiblesse physique, sans autre appui que sa droiture, déjoue une entreprise odieuse.

« Quand il s'agit de la justice, le faible l'emporte sur le fort. » Cette maxime qui est la raison et la morale de *Philoctète*, Sophocle la proclame dans *Œdipe à Colone*, par la bouche des protagonistes.

Mais je me ferai mieux comprendre si je montre tour à tour Antigone dans le drame qui a pris son nom, ensuite dans *Œdipe à Colone*, et si j'indique les traits communs et les caractères différents qu'offre cette admirable figure suivant qu'on la considère sous l'un ou l'autre aspect.

La première et la plus ancienne de ces tragédies nous présente la fille d'Œdipe destinée aux joies de ce monde à la gloire de régner sur Thèbes auprès d'un époux

chéri, et préférant braver les ordres de Créon et risquer sa vie qu'abandonner aux vautours et aux chiens le corps de Polynice. Par deux fois, elle lui rend ces honneurs funèbres qui assurent le repos de l'âme. En face de Créon, elle ne craint pas de revendiquer la responsabilité de son acte et de proclamer hautement que les lois non écrites, mais imprescriptibles émanées des dieux, ne doivent pas fléchir devant les volontés d'un mortel. L'héroïne a parlé ; la femme apparaît. Au moment d'entrer dans la tombe où l'on va l'enfermer vivante, elle tremble, elle implore la pitié à défaut de la justice. Elle aussi doute des dieux. Quels secours attendre du ciel lorsque sa piété lui vaut le châtiment des impies ? Cette défaillance prouve l'immensité de l'effort accompli par un être faible et jeune. Cette concession faite à la nature, Antigone s'en remet au maître de sa destinée et marche sans hésiter vers la tombe béante.

L'Antigone d'*Œdipe à Colone* a partagé l'exil de son père. Depuis que l'âge a fortifié son corps elle a erré tristement avec lui, n'a cessé de le conduire, marchant pieds nus à travers la lande sauvage, exposée aux intempéries, demandant peu, obtenant moins qu'elle ne demande, toujours vaillante, toujours charitable au vieillard. Malgré ses souffrances, elle préfère à la vie paisible qu'elle trouverait dans le palais de Thèbes, le soin de veiller sur son père. Elle est le bras sur lequel s'appuie la misère de l'aveugle. Elle le guide, l'assiste, le défend contre les Coloniates qui prétendent le chasser, contre lui-même si elle prévoit une explosion de sa

colère. Comme elle sait joindre les raisonnements aux prières quand elle veut le décider à recevoir Polynice !

« Ne lui rends pas le mal pour le mal, dit-elle, ce serait te frapper toi-même. »

Admirable précepte qu'Athènes déchirée par les factions ne pratiquait guère !

L'héroïque sœur de Polynice, la vierge au cœur viril, à l'âme inflexible et hautaine, s'est adoucie sans perdre aucune de ses vertus et apparaît maternelle à l'égard de ce père que l'infirmité a rendu son enfant. Ainsi s'explique l'infinie tendresse du vieillard pour cette fille devenue l'objet de ses prédilections, ainsi se préparent les justes louanges qui contrastent avec les malédictions dont il accable ses fils ingrats.

Et maintenant que nous avons atteint la cime où Sophocle place la radieuse figure d'Antigone, mesurez l'espace immense qui sépare l'Athénienne que je vous ai dépeinte de cette fille d'Œdipe qui égale les héros par le courage et les surpasse par le dévouement ! Mais en gravissant le sommet où nous conduit le poète, gardons nous du vertige. Ne croyez pas qu'en opposant sans cesse les vertus des filles aux crimes des fils, il ait voulu élever la femme au-dessus de l'homme.

Certes, son cœur le porte à compatir à toutes les souffrances, il déteste l'injustice, il maudit l'oppression. Mais y eut-il jamais objet plus digne de sa pitié que la patrie gémissante, meurtrie ! Alors il offre aux méditations des Athéniens l'exemple d'Œdipe pardonné et

d'Antigone en qui s'incarnent la sagesse et la charité. Sous le voile transparent de la fiction tragique il convie les Athéniens à l'oubli de leurs torts réciproques, il les adjure de cesser les persécutions, il leur montre le salut dans l'expiation de leurs fautes et leur promet en échange l'aide des dieux protecteurs. Puis, il exalte Antigone, — une femme, — auprès d'Étéocle et de Polynice, Œdipe, — un vieillard, — en face de Créon, comme il a exalté Néoptolème, — un enfant — devant Ulysse. Parce que la glorification de ces faibles, c'est la glorification de la patrie affaiblie, blessée dans son orgueil, meurtrie dans sa chair en face de l'ennemi hautain et triomphant, enivré de son succès. Elle est une consolation après les enseignements et les promesses, elle est le cantique des faibles, elle consacre la supériorité de l'âme sur la force brutale.

Ce dessein s'accentue encore à propos du rapt d'Antigone et d'Ismène et d'une poursuite qui ne devrait donner lieu à aucune crainte. Le chœur interprète fidèle du sentiment du poète, exagère l'anxiété que lui cause la lutte engagée entre la garde nombreuse de Thésée et la petite escorte de Créon. Il la prévoit terrible, il redoute une issue fatale. Alors il élève ses regards vers les dieux et lui recommande les faibles et les opprimés.

Dans cet appel désespéré à la justice du ciel, dans ces prières suprêmes en faveur d'Antigone et d'Ismène entendez toujours la prière en faveur d'Athènes vaincue. Le cri de la mère au chevet de son fils en péril de mort n'est pas plus déchirant.

Pour ses intentions, pour les pensées de miséricorde et les préceptes de morale contenus dans la dernière œuvre de Sophocle, j'aime à placer *Œdipe à Colone* parmi ces manifestations de l'esprit humain qui permettent de croire que l'ange déchu se souvient d'une autre patrie.

Athènes rendit un culte à Sophocle, lui éleva un sanctuaire où elle lui offrait des sacrifices annuels comme aux plus grands héros. Athènes savait qu'ils viennent de haut les cœurs fidèles à l'heure de l'orage, les cœurs ouverts à la pitié et débordants d'espérance quand la tourmente est déchaînée.

JANE DIEULAFOY.

CONFÉRENCE

Faite par M. Léopold LACOUR au Théâtre National de l'Odéon le jeudi, 2 Xbre 1897, avant la représentation de

LA SŒUR

COMÉDIE DE ROTROU

LA SŒUR

Mesdames, Messieurs,

La comédie en cinq actes, en vers, dont vous allez avoir le spectacle est de 1645. C'est la dernière comédie de Rotrou. Non pas sa dernière pièce, ni d'autre part son chef d'œuvre, car, vous le savez, les chefs-d'œuvre de Rotrou sont ses tragédies de *Saint-Genest* et de *Venceslas* et *Saint-Genest* est de 1646, *Venceslas* de 1647.

Rotrou, mourut dans sa ville natale, à Dreux, en 1650, d'une mort très simplement héroïque, d'autant plus belle, nous le verrons, qu'elle fut plus simple. Il avait 40 ans. Il était né le 21 août 1609, et se trouvait ainsi de trois ans le cadet de Corneille, né en juin 1606.

Impossible d'aborder Rotrou sans rencontrer ou sans apercevoir Corneille. D'abord leurs grands noms se dressent inégaux, mais fraternels, au seuil du palais de gloire dramatique où Molière et Racine, à leur tour, entreront pour le continuer, l'enrichir, l'achever de leurs si différents génies. Et c'est même Rotrou qui débute le

premier, à dix-huit ou dix-neuf ans, avec il est vrai une tragi-comédie conforme au goût de l'époque : *L'Hypocondriaque* ou *Le Mort amoureux*, bientôt suivie d'une comédie : *La Bague de l'Oubli* (1628), qui, à la vérité, est une féerie, non moins complaisante au goût du temps pour le romanesque et le merveilleux. C'est qu'en 1628 la comédie proprement dite n'existait pas encore, ou plutôt elle avait disparu cédant la place à la tragi-comédie et à la pastorale. Le roi de la scène, et par conséquent, de ces deux genres dramatiques, était le vieil Alexandre Hardy, espèce d'Alexandre Dumas père inférieur et plus fécond, auteur de 700 ou 800 pièces, inépuisable et grossier enchanteur d'un public idolâtre d'actions mouvementées, compliquées, fertiles en méprises et surprises, en péripéties pour ainsi dire miraculeuses. Il y avait pour le bas comique, exclu de la tragi-comédie, un genre à part : la farce.

Les restaurateurs de la comédie proprement dite furent Rotrou, Corneille et Mairet. Et la date morale de cette restauration je veux dire l'année dont l'historien littéraire ferait un juste choix pour y attacher le souvenir de ce rétablissement de la comédie, ce serait l'année 1630.

La première comédie de Corneille qui est aussi son premier ouvrage théâtral, *Mélite*, est de 1629. La seconde comédie de Rotrou, *Diane*, est de 1630. De 1630 également la seconde comédie de Corneille, *Clitandre*. Mais ni *Diane*, ni *Clitandre* ne valent *Mélite* et n'eurent d'ailleurs le succès de ce début de Corneille ; et si je

prends quand même l'année 1630 pour en faire la date du renouveau de la comédie en France, c'est donc par une élection jusqu'à un certain point analogue à celle qui a consacré l'année 1830 comme la date morale de la naissance du romantisme français.

1830 n'est en réalité que la date mémorable du premier drame romantique en vers: *Hernani*. Le premier drame romantique en prose avait paru l'année précédente, avec *Henri III et sa cour*, d'Alexandre Dumas, et non seulement le romantisme lyrique était déjà dans les poèmes d'Alfred de Vigny (1822), dans les *Méditations* de Lamartine (1820), mais le romantisme sans épithète est déjà dans Châteaubriand. Néanmoins, par convention, 1830 demeure l'année qui évoque aux mémoires l'image complexe de la révolution romantique, et cette convention est légitime, parce qu'il faut à la pensée des points de repère, des années-phares, en quelque sorte, et que 1830, avec *Hernani*, est bien de ces années supérieurement lumineuses.

1630 n'a pas la même importance, il s'en faut de beaucoup. *L'Hernani* classique, c'est le *Cid* (1636), mais enfin c'est à partir de 1630 et dès cette année même que le succès antérieur de *Mélite* porte ses fruits ou plus précisément détermine la renaissance de la comédie.

Le premier honneur de Rotrou est d'avoir contribué à cette renaissance, moins brillamment sans doute et moins sûrement que Corneille,

Mais il faudrait dire ce qu'était cette comédie nouvelle

Et le meilleur moyen serait de commencer par dire ce qu'elle n'était pas, en la distinguant de la grande comédie de Molière, d'ouvrages, comme le *Misanthrope*, le *Tartuffe*, les *Femmes savantes*. Ce n'était, en effet, ni la comédie de mœurs, ni la comédie de caractère telles que Molière les inaugura d'un coup de génie en 1659 dans les *Précieuses ridicules* ; une farce d'inspiration gauloise, ces *Précieuses*, mais qui pourtant créait la grande comédie par un grotesque issu de l'observation, aboutissant à des types, dans un robuste parti-pris moral de l'auteur qui de la première à la dernière scène fustige les ridicules de ces deux jargonnantes pécores. La comédie renaissante du temps de Louis XIII n'est pas totalement dégagée de la tragi-comédie, d'où elle sort. Le cordon ombilical n'est pas rompu : elle est d'intrigue et d'imagination. — Joignez l'influence des Espagnols. — Mais elle a un charme de poésie amoureuse. C'est dans les comédies de Corneille qu'il siérait de vous le faire sentir. Et à ce propos laissez-moi vous avouer ma défiance de la tradition suivant laquelle Corneille se serait plu à appeler Rotrou : *Mon père*. Elle n'est pas justifiée, cette tradition, par la comparaison des essais dramatiques des deux poètes ; car le fait que Rotrou avait donné deux ou trois pièces avant la *Mélite* de Corneille n'est pas une raison suffisante, *Mélite* étant bien supérieure à ces deux ou trois pièces et tout de suite ayant mis Corneille de plain-pied, au moins, avec l'auteur de l'*Hypocondriaque* et de la *Bague de l'Oubli*.

D'ailleurs, à peu près tout ce qu'on raconte des relations de Corneille et de Rotrou est légendaire. Notamment l'histoire d'un Rotrou soutenant seul Corneille dans la tempête de jalousie soulevée par le *Cid*. Il est démontré aujourd'hui que Rotrou ne s'intitulait pas le chevalier d'un grand homme persécuté, mais que s'il intervint dans la querelle, ce fut seulement en conciliateur, le rameau de paix à la main. Sans doute il s'était lié d'amitié avec Corneille dans la fameuse société des cinq auteurs employés par le cardinal de Richelieu. Lors du grand succès de la *Veuve*, de Corneille, en 1634, Rotrou avait salué cette pièce d'une *élégie*, — on appelait ainsi les éloges qu'on mettait en tête des pièces — où il disait :

> Juge de ton mérite à qui rien n'est égal
> Par la confession de ton propre rival.

Mais il ne faut pas être dupe de ces saluts entre poètes Est-ce que les futurs ennemis du *Cid*, Mairet et Scudéry, n'avaient pas éprouvé le même enthousiasme pour la *Veuve?* N'est-il pas de ce Scudéry ce vers d'emphase sur le Corneille de cette époque.

> Le soleil s'est levé, disparaissez étoiles?

Et n'est-il pas de Mairet ce madrigal :

A. M. Corneille poète comique :

> Rare écrivain de notre France,
> Qui le premier des beaux esprits,
> As fait revivre en tes écrits
> L'esprit de Plaute et de Térence,
> Sans rien dérober des douceurs
> De Mélite ni de ses sœurs,

O Dieu ! que ta Clarisse est belle
Et que de veuves dans Paris
Souhaiteraient d'être comme elle,
Pour ne pas manquer de maris.

Ces coups d'encensoir — à charge de revanche — étaient à la mode. Les pièces s'éditaient décorées d'épîtres liminaires où l'encens le plus lyrique fumait pour l'auteur aux cassolettes de ses rivaux — qui, bien entendu, se promettaient de lui, et des autres, à la première occasion, la même enivrante fumée de louanges hyperboliques.

Rotrou ne se rangea point contre le *Cid* du côté de Mairet et de Scudéry; il ne fut pas jaloux, mais s'il était l'ami de Corneille et son admirateur sincère, il était aussi l'admirateur et l'ami de Scudéry et de Mairet. Voilà ce qu'il ce qu'il ne faut pas oublier; et l'on sait maintenant qu'au plein de la querelle il se trouvait dans un milieu anticornélien, chez le comte de Belin, dans le Maine, auprès de Mairet qui du château du comte précisément, ouvrit le feu contre Corneille.

Je renvoie ceux qui seraient désireux d'une lumière totale sur ce point d'histoire littéraire au volume très documenté de M. Chardon, intitulé : *La vie de Rotrou mieux connue.*

Le rôle de pacificateur était le seul que pût jouer Rotrou ; et c'est déjà très beau qu'il se soit jeté dans l'arène (comme il semble certain) pour essayer d'y arrêter le combat.

Neuf ans plus tard, dans *Saint-Genest*, il saluera

encore le génie de Corneille de cette allusion à *Cinna* et à la *Mort de Pompée* :

Nos plus nouveaux sujets, les plus dignes de Rome
Et les plus grands efforts des veilles d'un grand homme
A qui les rares fruits que la Muse produit
Ont acquis dans la scène un légitime bruit
Et de qui certes, l'art comme l'estime est juste
Portent les noms fameux de Pompée et d'Auguste.
Ces poèmes sans prix où son illustre main
D'un pinceau sans pareil a peint l'esprit romain
Rendront de leur beauté votre oreille idolâtre
Et sont aujourd'hui l'âme et l'amour du théâtre.

Mais sans vouloir amoindrir la générosité délicate de l'éloge on a fait remarquer justement qu'à l'heure où Rotrou imitait Polyeucte, il acquittait de ces vers une véritable dette.

Il ne s'agit pas de rabaisser Rotrou. Il s'agit d'établir la vérité, qui, du reste lui fait assez honneur pour qu'il n'y ait pas à regretter bien vivement la légende.

Celle-ci à coup sûr était plus admirable ; mais admirer dans l'erreur, c'est fort bien tant que la vérité n'est pas connue ; c'est absurde lorsque la sagacité patiente de la critique a détruit la légende. La légende, en ses exaltations du caractère d'un homme, est d'ailleurs d'une beauté simpliste ; la vérité, en sa mise au point de ce caractère d'un homme, a le charme profond de la vie complexe. Ce qu'elle perd en hauteur, elle le gagne en étendue et en diversité : Le chêne isolé tombe, le bois surgit.

Et même peut-on dire, songeant à Rotrou, que le chêne

soit tombé ? Non, car ceci demeure que le poète de la *Sœur* et de *Venceslas* vécut en honnête homme et mourut en héros. Il vécut même plus honnêtement que ne le prétend la légende ; car celle-ci, en montrant chez le poète jeune, un joueur enragé, a pu faire dire à Sainte-Beuve : « Cette noble nature avait du vulgaire, du bas... Il réalise l'idée qu'on se fait du poète impétueux, endetté, inégal en conduite et en fortune. » Or il parait prouvé que Rotrou ne fut jamais ce personnage équivoque. Aucun document sérieux, du moins, ne permet de lui prêter plus longtemps cet aspect fâcheux. La légende du joueur ne repose sur rien.

Pour sa mort, à 40 ans, on a pensé l'embellir en supposant que Rotrou était à Paris quand, à Dreux, où il exerçait la charge de lieutenant particulier au bailliage, se déclara l'épidémie dont il fut victime. Il serait rentré dans sa petite ville, courant au fléau. La vérité n'est pas moins belle, au contraire de ce qu'il la faut dépouiller de ce roman. Rotrou était à Dreux, parmi les siens, marié depuis près de dix ans, père de quatre enfants. Pour eux il eût été excusable de se dérober au destin. Une grande dame lui offrait son château, à une lieue de la malheureuse cité ; et de Paris son frère l'appelait. Il estima que son devoir était de rester, et sans déclamation, avec un héroïsme tranquille, il répondit à ce frère : « Ce n'est pas que le péril où je me trouve ne soit fort grand, puisqu'au moment où je vous écris, les cloches sonnent pour la 22e personne qui est morte aujourd'hui. Ce sera pour moi quand il plaira à Dieu. »

Trois jours après (28 juin) c'était pour lui.

Il disparaissait dans la maturité d'un génie qui, longtemps, s'était prodigué, répandu en improvisations, mais qui, paisible et réfléchi, venait de s'égaler presque au génie de Corneille. *Venceslas* est une tragédie brûlante et puissante ; *Saint-Genest* un drame tour à tour familier et sublime dont Sainte-Beuve a dit avec raison que c'était en plein 17e siècle, la pièce la plus romantique qu'on puisse imaginer ; un drame où se rencontrent des vers spacieux et drus tout ensemble et d'un pittoresque éblouissant dans leur tragique, comme ceux-ci sur les martyrs chrétiens qu'on a vus :

D'un visage serein,
Pousser des chants aux cieux dans des taureaux d'airain ;

ce vers adorable sur les martyrs enfants tendant à la mort une gorge assurée :

Doux fruits à peine éclos déjà mûrs pour les cieux.

Dans *Saint-Genest* on pourrait trouver une centaine de vers aussi beaux que les plus beaux de Corneille.

Je voudrais pouvoir parler aussi d'une tragi-comédie héroïque et douloureusement ironique, *Don Bernard de Cabrère* (1647), et surtout d'une autre tragi-comédie, *Laure persécutée*, (1637), où règne et se développe une exaltation sentimentale qui fait penser à Shakespeare.

Il y avait, en effet, un peu de l'âme et de l'imagination de Shakespeare chez Rotrou, s'il y avait encore plus

de l'imagination et de l'âme de Corneille. Il y avait une flamme de tendresse et une mélancolie Shakespeariennes. Rotrou ne fut pas seulement un poète dramatique génial, ce fut un lyrique, en outre.

Il a laissé 35 pièces parmi lesquelles 11 comédies toutes en vers comme celles de Corneille.

*
* *

La *Sœur* resta longtemps au répertoire du dix-septième siècle, puisqu'elle fut représentée souvent par la troupe de Molière. C'est une comédie très gaie, mais très compliquée. Je vous avertis qu'il faudra prêter une extrême attention à l'exposition. En 1645, le public aimait encore les intrigues chargées, les surprises ; il n'eut pas à se plaindre avec la *Sœur*. Il aimait les enlèvements, les substitutions d'enfants et ce que nous appellerions aujourd'hui les histoires de brigands, les brigands étant alors les pirates ces corsaires turcs qui écumaient la Méditerranée. La *Sœur* satisfaisait largement à ce goût général.

La fable en est si compliquée que je ne suis pas sûr de vous l'exposer avec la clarté suffisante.

Un bourgeois du royaume de Naples, Anselme, a quitté, voilà des années, sa ville natale, Nole, pour aller servir en qualité d'échanson, une reine de Pologne. Heureux là-bas, il manda auprès de lui, sa femme et sa fille, tout enfant encore. Elles s'embarquèrent, et firent naufrage. Anselme les crut mortes. Mais de retour à Nole, il apprit qu'elles avaient été capturées par un corsaire et emmenées en Turquie. Il chargea son fils, Lélie, grand garçon

d'environ vingt ans, d'aller les racheter. Celui-ci parti avec son valet, Ergaste ; mais à Venise, dans une hôtellerie, Lélie tomba éperdument amoureux d'une servante, Sophie. Ayant essayé de la séduire, mais n'ayant pu y réussir, il l'épousa et revint à Nole avec elle — au bout de quelques mois. Mais bien entendu, il ne dit point à son père : « Je te ramène une jeune fille qui était servante dans une hôtellerie de Venise et je n'ai été chercher ni maman ni ma sœur. » Au contraire il a fait croire que Sophie était sa sœur Aurélie, qu'il avait rachetée, et que sa mère était morte. Voilà donc chez Anselme, Sophie qui s'appelle Aurélie et s'appellera ainsi presque jusqu'au bout de la pièce. Le bon Anselme la prend bonnement pour sa fille et, comme dit le valet Ergaste :

> Le père en cette erreur la souffre en sa maison,
> Où d'une chaste amour satisfaisant la flamme,
> Elle est fille le jour et la nuit elle est femme.

Ça va très bien.

Mais Anselme a résolu de marier son fils à la nièce d'un de ses amis, laquelle se nomme Eroxène, et il veut donner celle qu'il tient pour sa fille, la fausse Aurélie, à un vieux homme riche qui s'offre à la prendre sans dot. De son côté, Eroxène est aimée passionnément d'un ami de Lélie, Eraste. Vous imaginez le désespoir des deux jeunes couples. Mais il y a plus : Eraste en apprenant que Lélie doit épouser Eroxène, se croit trahi par son ami, l'insulte et le provoque. Lélie le désabuse. Et le valet Ergaste leur propose une combinaison mystérieuse, une

fourberie d'amour : « Vous allez vivre tous les quatre ensemble, mes enfants, vous prendrez un logement commun, vous Lélie, et vous Eraste, où vous vivrez avec celles que vous aimez. Lélie aura feint d'aimer Eroxène et d'être impatient de l'épouser ; Eraste aura demandé en mariage, la fausse Auréie et l'aura facilement obtenue en offrant, lui aussi de la prendre sans dot. » (Sourires)

Est-ce que vous vous y reconnaissez ? (rires)

Je me donne un mal extrême pour être très clair, et j'ai peur d'être profondément obscur. (Sourires et applaudissements).

Les deux jeunes gens feront donc semblant d'aimer celle qu'ils n'aiment pas. Et il y aura pour les marier en apparence, *un ami travesti.*

Travesti en quoi, en qui ? peu importe. Puisque les jeunes gens ont l'air de comprendre et se réjouissent, ne soyons pas plus difficiles qu'eux (Sourires et applaudissements).

Ici finit le premier acte.

Vous verrez que, si l'on y prête une oreille plus attentive que celle qu'Auguste demandait à Cinna, cette exposition est amusante.

Tout à fait joli, le second acte. Les deux jeunes gens, fidèles au plan d'Ergaste, feignent, Lélie de désirer la main d'Eroxène ; Eraste, celle d'Aurélie, qui est Sophie.

La fourberie réussirait à merveille, si les obstacles les plus imprévus, les plus extraordinaires n'allaient surgir, se succédant par coups brusques, dans une sorte de féerie

comique et sentimentale qui remplit de ses soubresauts, le 3e et le 4e actes.

C'est d'abord l'arrivée à Nole, d'un vieil ami d'Anselme, Géronte qui revient de Constantinople, où il a racheté son fils, enlevé, lui aussi, tout enfant par les pirates. Ce Géronte a eu la chance de voir là-bas, la femme d'Anselme ; il le dit à Anselme, en lui remettant une lettre de cette femme qui s'appelle Constance. Il ajoute que la fille d'Anselme est morte : « Comment, répond Anselme, ma fille est morte ! Vous tuez les vivants et ranimez les morts. C'est ma femme qui est morte ; ma fille est ici. » Et il fait venir la fausse Aurélie, on la confronte avec le vieux Géronte. Nouveau coup de théâtre : le vieux reconnaît la Sophie de Venise, car il resta plusieurs semaines, malade, dans l'hôtellerie où elle servait. La scène est très bien développée et vous admirerez la défense nerveuse de la rusée jeune fille. Surtout vous plaira le réjouissant parti que Rotrou a tiré de la situation, dans une autre scène où le valet Ergaste, interrogé par Anselme, se met à feindre de parler turc, au fils de Géronte, en l'absence de celui-ci, car le fils de Géronte, heureusement, ne sait que le turc, et le subtil Ergaste, traduisant à sa manière, les réponses ahuries du jeune homme qui ne le comprend pas, démolit pièce à pièce, l'histoire racontée par le fâcheux vieillard. Il est vrai que Géronte, reparaissant, détrompe Anselme.

Le second obstacle est l'arrivée, au quatrième acte, de la femme d'Anselme, Constance. Sans doute, instruite de

l'aventure de Venise, par son fils qu'elle rencontre d'abord, elle lui promet de reconnaître en Sophie, l'Aurélie qu'elle croit morte. Mais coup suprême du destin, incomparable catastrophe ! C'est réellement qu'elle reconnait sa fille dans la femme de son fils, la fausse Aurélie est véritablement Aurélie, et l'amour des deux jeunes gens, leur mariage, est un inceste.

Cependant il faut que tout s'arrange pour que la fin ne soit pas tragique, c'est-à-dire, il faut que cet inceste n'en soit pas un. Comment cela se peut-il faire ? Par le récit d'une suivante, Lydie, qui, en révélant un secret encore plus compliqué que l'exposition, va être l'humble déesse de la machine.

Je ne suis pas bien sûr que le public, même le plus attentif, puisse le comprendre ce récit. J'ai dû, moi, lentement, le lire deux fois. Mais l'important est ce qui en ressort, savoir que la nourrice de la fille de Constance et d'Anselme, la nourrice d'Aurélie, a substitué sa fille, à elle, Eroxène, à l'enfant qu'on lui avait confiée ; si bien que Sophie, qui un moment s'est cru l'Aurélie dont elle portait le nom, cesse d'être cette Aurélie, puisqu'elle est Eroxène, et qu'Eroxène est, en réalité, Aurélie (Hilarité générale). Et ainsi le mariage de Lélie n'a rien d'incestueux. L'inceste, au contraire, eût été son union avec la prétendue Eroxène, et la comédie peut finir sur le triomphe des amours que nous connaissons, nous, public, dès les premières scènes.

Au total, en cette féerie comique, ainsi que je l'ai définie, deux actes obscurs, le premier et surtout le cin-

quième ; mais un deuxième acte charmant et le troisième et le quatrième d'une verve de bouffonnerie romanesque qui plus d'une fois est même émouvante.

Deux couples d'amoureux, d'une grâce et d'une bravoure passionnées tout à fait comparable à celles des jeunes couples analogues de Molière ; et un personnage très curieux de mère indulgente et tendre ; oh ! indulgente jusqu'à excuser l'inceste involontaire, jusqu'à dire à son fils :

Ayant cru contracter un hymen légitime,
Vous n'avez point péché ; l'erreur n'est pas un crime,

Pour le style et la langue, un parfum d'archaïsme quelquefois très séduisant. Maints termes vieillis ou qui, depuis Rotrou, ont changé de sexe, par exemple : *doute* qui est féminin dans la *Sœur*, — on dit : ma doute, — *rencontre*, qui est masculin, etc. ; des mots disparus, *froidureux*, très pitoresque, qu'on aurait pu garder pour exprimer un climat de neige et de frimas. Et ainsi, d'un bout à l'autre de la pièce, toutes sortes de remarques philologiques, éveillées au courant de ce dialogue vétuste et savoureux.

N'oublions pas les « turqueries » dont se souviendra Molière dans les *Fourberies de Scapin* et dans le *Bourgeois gentilhomme*. Le valet Ergaste est l'ancêtre de Scapin, et aussi de Covielle, qui parle turc dans le *Bourgeois gentilhomme*, pour servir, comme Ergaste, la cause de la jeunesse et de l'amour. On pourrait suivre ces emprunts manifestes du grand comique qui prenait

son bien partout où il le rencontrait, jusque dans certaines scènes. L'exposition des *Fourberies de Scapin* n'est que le développement de celle de la *Sœur*, et la dernière scène de cette *Sœur*, entre Ergaste et Lydie qui s'épouseront, rappelle la scène de Marinette et de Gros-René au quatrième acte du *Dépit amoureux*. Enfin, dans cette même pièce de Rotrou, se trouve l'origine évidente du *sans dot* d'Harpagon, et d'un vers célèbre de Dorine sur les suites fatales du mariage où Orgon veut contraindre sa fille. Vous voyez à quel point Molière avait *La Sœur* présente à la mémoire et, par conséquent, la tenait en estime. Il convient d'ajouter que Rotrou, vivant encore du temps de Molière aurait eu mauvaise grâce à juger excessif l'honneur de ces emprunts, lui-même ayant emprunté tout son *scenario* à une *Sorella* de l'italien J. B. della Porta.

LÉOPOLD LACOUR.

CONFÉRENCE

Faite par M. FRANCISQUE SARCEY au Théâtre National de l'Odéon le 23 Xbre 1897, avant la Représentation de

MOLIÈRE

COMÉDIE DE GOLDONI

MOLIÈRE

Mesdames, Messieurs,

Nous avons à nous occuper aujourd'hui du « *Molière* » de Goldoni. Vous connaissez le goût du directeur de l'Odéon, Monsieur Ginisty, pour les curiosités archéologiques et pour les œuvres exotiques oubliées qu'il cherche à remettre en honneur. C'est ainsi que l'année dernière, il avait fait jouer « *Durandal* » de Carlo Coutanci ; cette année il a trouvé tout naturel de faire jouer une pièce de Goldoni... et il a choisi « *Molière* ». La dernière fois, nous avons cru devoir donner quelques détails sur cette pièce, mais la représentation de jeudi dernier, nous a prouvé que ce soin était complètement inutile et que la pièce, très claire par elle-même, n'avait pas besoin d'aucune exégèse, car le public l'a saisie du premier coup, et s'y est beaucoup amusé : Je pense qu'elle vous intéressera de même et que vous n'avez pas besoin de nous pour la comprendre. Nous n'en parlerons donc pas?

Le « *Molière* », de Goldoni est une pièce anecdotique, c'est un à-propos comme ceux qu'on joue au Théâtre-Français ou à l'Odéon, les jours anniversaires de la naissance de Molière, de Corneille ou Racine ; mais cet à-propos est plus étendu que les autres et de plus, très joli. Je préfère vous initier à la vie du poète qu'à son œuvre que vous comprendrez facilement. Aujourd'hui, nous ne connaissons guère en France de Goldoni que le « *Bourru bienfaisant* », toutes ses autres œuvres sont profondément inconnues de la génération présente. Je dirai à ceux d'entre vous qui seraient curieux d'en savoir plus long sur Goldoni de lire ses mémoires qui sont très curieux et très amusants. La première et la troisième partie sont même des chefs-d'œuvre ; vous pourrez lire aussi un gros volume de Monsieur Robinet, qui était un professeur de l'Université et qui a composé sur Goldoni un ouvrage très documenté et plutôt trop copieux. Mais c'est un très bon livre ; quand on l'a lu, on n'ignore plus rien de ce qui concerne Goldoni. Je n'en prendrai que la fleur et ce qui me paraît pouvoir intéresser un public de douze cents personnes.

Goldoni est né en 1707, à Venise. Toute sa vie, il a voyagé de ville en ville, menant dès son enfance une existence aventureuse et presque bohême. Pour bien comprendre ce qu'a été Goldoni, il faut se représenter l'Italie à cette époque ; elle était divisée en un grand nombre de principautés ; chaque ville, Venise, Parme, Milan, Florence, Gênes, etc., avaient non seulement son gouvernement, mais sa physionomie particulière, ses

mœurs, sa population, en sorte que celui qui s'en allait ainsi de ville en ville, sans même avoir l'idée de devenir un auteur comique, ramassait sur sa route une quantité de documents sur la vie humaine, parce qu'il se trouvait en relation avec toutes sortes de personnes qui, bien qu'elles eussent un rapport commun, c'est-à-dire la physionomie qui était italienne, avaient cependant une personnalité distincte. Le père de Goldoni était un petit musicien de Venise, d'une très médiocre situation. Son fils, à l'âge de quatre ou cinq ans, s'amusait déjà à faire manœuvrer des petits acteurs de bois et à improviser des pièces enfantines. C'est une remarque qu'on peut faire à l'égard de presque tous ceux qui sont devenus acteurs ou auteurs dramatiques.

Dès l'âge de treize ou quatorze ans, Goldoni se sauva de la maison paternelle avec une de ces troupes nomades qui sillonnaient alors l'Italie. Il quitta ces gens-là après avoir joué quelques petits rôles, surtout des rôles de femmes, car il était très joli garcon et avait un esprit pétillant. Dès son jeune âge, je ne saurais mieux le comparer qu'au Chérubin de *Figaro*, c'est l'impression générale qui se dégage de la lecture des premières pages des mémoires de Goldoni. Alors, il mena la vie la plus tumultueuse, avec l'insouciance et la sérénité des Vénitiens de cette époque. Les mœurs italiennes à cette époque étaient faciles et aimables, on n'y songeait qu'à s'amuser, les gouvernements y étaient très paternels, on n'était pas encore sous le joug de l'Autriche. Si vous voulez avoir des détails là-dessus, je vous engage à lire la « *Chartreuse de Parme* », de Stendhal.

De 1760 à 1789, l'Italie fut un lieu de plaisir aimable, on y travaillait un peu parce qu'il fallait gagner sa vie, mais la vérité est que tout le monde ne s'occupait que de plaisirs. Goldoni en est un très curieux exemple, car il a fait tous les métiers avant d'être auteur dramatique, chose bien plus facile à cette époque qu'aujourd'hui où il faut avoir passé nombre d'examens et s'être fait recevoir licencié ou docteur pour agripper le moindre poste. Mais alors, pourvu qu'on fût homme d'esprit et de bonne tenue, on rencontrait une foule de personnes disposées à vous accueillir et à vous donner un poste. Goldoni y restait peu de temps, parce que c'était toujours une sinécure, et s'en allait à un autre. Il a ainsi traversé une foule de professions, séjournant un ou deux ans dans le même endroit, puis passant à un autre exercice, emporté par son esprit volage.

Il nous raconte qu'un jour étant à Florence, coadjuteur d'un provéditeur de ce pays, il fut chargé d'une expertise officielle à douze lieues de là pour aller vérifier les comptes de je ne sais quel fonctionnaire qui avait prévariqué. Goldoni vit là une promenade à faire et invita cinq de ses amis et six dames. Ils partirent à cheval suivis de quatre domestiques et s'en allèrent de château en château et de maison de campagne en maison de campagne, faisant tous les jours leurs quatre petites lieues. Ils dansaient toutes les nuits, dormaient deux heures sur un fauteuil, remontaient à cheval le lendemain matin. Ils arrivèrent ainsi au bout de huit à dix jours, à l'endroit où Goldoni devait apurer les comptes

de ce Monsieur. Naturellement il ne s'en occupa pas du tout ; on se remit ensuite à danser, puis on revint, et, dit Goldoni : je rentrai près du provéditeur, puis je me mis au lit où je restai six jours.

Tout cela paraissait très naturel et il croyait s'être très bien acquitté de sa mission, car l'important pour lui était de s'amuser, et le provéditeur ne lui en demanda pas davantage. Il se rendit ensuite à Milan, mais là on lui apprit que les Français et les Allemands avaient pris la ville et assiégé la citadelle, que tout le peuple était en rumeur et on lui fit observer qu'il ne s'amuserait guère. Il y entra pourtant et trouva toute la ville en fête et des tables dressées partout, où les soldats français, allemands et milanais choquaient leurs verres ensemble, chantant et dansant en compagnie des dames de la ville C'est qu'on avait conclu un armistice de trois jours, la citadelle était descendue dans la ville et tout le monde avait fraternisé. Ce ne fut que noces et banquets pendant trois jours, après lesquels les Milanais remontèrent dans la citadelle, les Français et les Allemands se rendirent à leurs canons, lancèrent quelques boulets, mais sans conviction, sans insistance de mauvais goût.

Toute cette population italienne était fanatique du théâtre et surtout de la musique. Tout le monde s'en occupait, même le clergé qui n'avait pas la rigueur des mœurs qu'il professe aujourd'hui et était à la tête d'un grand nombre de ces amusements, personne n'y voyait de mal.

Goldoni nous raconte à ce sujet une aventure que je

vous engage à lire dans l'original où elle est impayable ; il nous raconte qu'il fut envoyé chez un abbé qui était impressario, en même temps que chanoine : il se nommait Vivaldi. C'est à lui que fut adressé Goldoni par un de ses protecteurs qui s'appelait Grimaldi, qui connaissait sa facilité à tourner les vers, et qui lui dit : « Vivaldi a un opéra qu'il fait chanter à la « Grimaud », mais cela ne va pas comme il voudrait, il faudrait qu'on lui arrangeât les scènes, voici une lettre de recommandation, allez le trouver ». Goldoni arrive près de l'abbé qui était en train de lire son bréviaire et qui arpentait la scène en lisant les mots consacrés. Le jeune homme se présente en lui disant Monsieur l'Abbé je vois que je vous dérange dans vos dévotions. — Mais non, qu'est-ce qui vous amène ? — Je viens pour votre opéra. — Ah ! vous venez pour arranger la scène, c'est important jeune homme. Vous savez qu'un quatrain d'opéra est une chose grave, vous pouvez être capable de faire une tragédie, peut-être même un poème épique, mais je doute que vous puissiez faire quatre vers d'opéra. Là-dessus, l'Abbé se remit à lire son bréviaire : Deus in adjutorium meum intende... — Si cela vous dérange, je m'en vais. — Mais non, mais non. Qu'est-ce que vous voulez ? — Je voudrais avoir votre opéra pour arranger la scène. — Bon ! où est mon opéra ? » L'abbé cherche partout, son bréviaire à la main, sans s'interrompre : « Pater noster... Voici l'opéra et voici la scène, vous voyez que c'est une scène d'amour, mais la Grimaud voudrait qu'il y eut une scène de passion. Vous comprenez ? » Le jeune

homme répond : « La Grimaud veut une scène qui convienne à son genre de voix. — Comment ! la Grimaud peut tout chanter. — Comme vous voudrez, donnez-moi votre opéra, je l'emporte. — Emporter mon opéra ? j'aimerais mieux laisser emporter mon bréviaire. — A votre aise, je vais vous faire ça séance tenante ». Goldoni se met à une table pendant que l'Abbé continue à lire son bréviaire. Au bout de dix minutes le jeune homme lit ses vers à l'Abbé qui lui dit : c'est très bien, c'est tout à fait cela, jeune homme vous avez beaucoup de talent. » Là-dessus il quitte son bréviaire et s'écrie : « La Grimaud, la Grimaud, venez donc lire cela. C'est juste ce qu'il faut ». La Grimaud tombe dans les bras de Goldoni, l'Abbé les embrasse tous deux, reprend son bréviaire et continue : « Domine exaudi rationem meam... »

En faisant ainsi des livrets d'opéra, Goldoni apprenait son métier ; il nous raconte d'une façon très comique qu'il avait fait une espèce de tragédie, sur laquelle on pouvait mettre de la musique et qu'il avait intitulée : *Amalazonthe*. Il avait des lettres de recommandation pour un grand seigneur : le comte de la Testa, qui était directeur d'une troupe. Il y avait là *un dessus*, c'est-à-dire un ténor, qui était célèbre dans toute la Péninsule puis une *haute-contre*, le castrat, — espèce fort répandue en Italie à cette époque, — puis deux chanteuses: Le comte de la Testa, très joli comme tous les gentilshommes de ce temps-là, réunit ses quatre acteurs et pria Goldoni de s'asseoir et de commencer sa lecture.

Ceux-ci prennent des airs de protection pour ce petit jeune homme. Goldoni commence : « Alamazonthe ; » voilà le ténor qui se met à susurrer : « Alamazonthe c'est trop long pour un titre d'opéra » ; le comte dit : « On le changera, voilà tout ». Goldoni commençait à enrager : « Personnages, il y en a neuf «. Voilà le castrat qui dit de sa voix flûtée : « Il y en a trop ». Le comte le plus obligeamment du monde dit : « En effet, il y a généralement sept personnages, mais si la pièce est bonne, nous en ajouterons deux, veuillez continuer jeune homme ». Celui commence la première scène : « Adalgise et Artaban ». Le *dessus* s'approche : « Comment Adalgise est un ténor et vous le mettez dans la première scène ; pensez-vous que je vais venir quand le public entre et que personne n'écoute, je ne jouerai pas votre rôle. Le *dessus* s'en va avec la *haute-contre*, Goldoni tout décontenancé met son manuscrit dans sa poche. Le comte lui dit alors : Jeune homme, vous avez affaire à des gamins mal élevés, passez dans mon cabinet vous allez me lire votre pièce ». Quand ce fut fini, il lui dit : « Votre pièce est très bonne, mais ce n'est pas du tout ce qu'il faut, vous avez bien observé les règles ordinaires du théâtre, mais pas de l'opéra ». — Comment, dit Goldini, il y a des règles spéciales pour l'opéra ? Certainement. Ainsi il faut que le *dessus*, la *haute-contre* et la première chanteuse aient chacun cinq morceaux, c'est-à-dire deux dans le premier acte, deux dans le second, un dans le troisième ; il faut que les deux premiers soient passionnés, les deuxièmes langoureux, et le troi-

sième neutre ; quant aux autres acteurs, vous n'avez pas le droit de leur donner un air qui puisse faire de l'effet, vous pouvez leur donner une petite cavatine sans importance ; enfin il faut que les chœurs soient placés à tel endroit ». — L'autre lui dit : « Mais d'où viennent donc ces règles ! » Le comte répondit : « Elles sont absurdes, mais c'est comme cela. Si vous apportez un opéra qui ne soit pas fait sur ce modèle, les acteurs ne voudront pas le jouer, le public ne voudra pas l'entendre, je ne puis pas vous donner d'autres raisons ».

Mesdames, Messieurs, vous croyez qu'il n'en va pas de même aujourd'hui ; c'est pourtant la même chose, au moins pour la musique. Je ne veux désobliger personne, mais je me rappelle qu'un jour, M. Grenet-Dancourt vint me trouver en me disant : Je voudrais écrire des opérettes, cela me paraît plus facile et on y gagne plus d'argent qu'avec toutes les autres pièces. A ce moment-là, je lisais « Dancourt », pas le même ; celui-là vivait sous Louis XIV — et je dis au jeune auteur : « Je viens de lire une pièce *La partie de campagne*, qui est une vraie opérette en deux actes, il n'y a presque rien à y ajouter. Là-dessus mon ami s'emballe, puis il part et je ne le revois plus. Je le rencontre trois semaines après, en lui demandant des nouvelles de la « Partie de campagne », il me répondit : j'ai fait le scénario et je l'ai porté à un compositeur d'opérettes. Dès le commencement il m'arrêta en me disant : comment, mais une opérette doit commencer par un chœur. — Pourquoi ? — Parce qu'on a toujours fait comme cela. Quand le

rideau se lève, il faut qu'il y ait une douzaine de personnes en scène, on n'entend pas ce qu'elles disent, et ça expose la pièce.

Grenet-Dancourt ajouta : je rapportai mon opérette et j'y renonçai. Il y a ainsi des difficultés de métier que Goldoni apprit peu à peu. Pendant la première période de sa vie, il fit soit des canevas pour la *commedia dell'arte* qui faisait florès en Italie, où on ne connaissait pas d'autres genres de théâtre. Le nom de Goldoni fut vite connu de tous les côtés, on lui demandait des canevas pour ces sortes de pièces. C'est à cette époque que Goldoni rencontra M. B..., qui l'engagea comme impressario, ou plutôt comme fournisseur de pièces. Goldoni commença alors à l'âge de quarante-deux ans, la réforme qui devait illustrer son nom. Jusque-là, il n'était connu que par quelques œuvres légères ».

Il se mit à faire des commedia dell'arte. Voici ce que c'était : on affichait dans les coulisses le scénario de la pièce que devaient jouer les acteurs avec l'indication des scènes dans l'ordre où elles devaient se suivre Chaque acteur en arrivant lisait le scénario de la scène dont il devait faire partie et quand il paraissait sur le théâtre, il improvisait la scène qu'il devait jouer jusqu'à ce qu'un autre vint le remplacer, et ainsi de suite, jusqu'à la fin de l'acte. Pour que cette comédie improvisée eût du succès, il fallait qu'on pût reconnaître les personnages dès qu'ils entraient et qu'ils eussent des caractères généraux qui permissent de ne pas les confondre entre eux. Il y avait en effet ce que Goldoni appelle les

quatre masques : c'était Pantalor, bonhomme vénitien, bon bourgeois, à l'air bon enfant, ne songeant qu'à marier sa fille et à rendre heureux tout le monde, mais naïf et qu'on bernait. Il y avait ensuite le Docteur venant de Bologne, sorte de pédant enveloppé dans une robe et avec des attributs qui marquaient son importance. Il y avait ensuite Arlequin qui n'était pas du tout fringant, ni le bourreau des cœurs comme aujourd'hui. L'Arlequin italien était un balourd, il me rappelle Pasquin des « Jeux de l'amour et du hasard », de Marivaux. C'était lui qui recevait les coups. Le quatrième, c'était Gringalet, qui jouait le rôle peu honorable d'homme à tout faire ; c'étaient les quatre masques qui entraient en scène chacun avec leur costume spécial. On savait donc ce qu'ils allaient dire et on les attendait. Le livret était ainsi très simple et on le jouait de la façon la plus simple.

Quant aux femmes, il y en avait deux, l'amoureuse triste et l'amoureuse comique, c'était Lélio qui était l'amoureux, mais les femmes ne sont pas comiques, elles jouaient sans masque.

Je demandais un jour à Labiche pourquoi il ne faisait jamais des rôles de femmes ; il me répondit : « On ne peut pas se moquer des femmes, elles n'aiment pas ça, e ne puis donc mettre sur la scène que de petites dindes à qui on fait des déclarations ; ou bien alors la classique belle-mère grincheuse et acariâtre, mais à part cela il m'est impossible de mettre dans un vaudeville un rôle de jeune fille comique, je ne vois pas comment je pour-

rais faire ; il n'y a que la comédie qui puisse se permettre cela ».

En effet, pour trouver de vrais rôles de femmes comiques dans le théâtre moderne, il faut fouiller le répertoire d'Augier et de Meilhac, pour ne pas parler des vivants. Dans le théâtre italien dont nous nous occupons, les femmes étaient plus ou moins spirituelles, brillantes ou aimables, mais pas comiques, elles jouaient des rôles d'amoureuses. Tous les autres acteurs étaient des comiques, quelques-uns d'entre eux avaient une énorme réputation, l'un d'eux nommé Sacchi, avait une réputation extraordinaire d'improvisateur ; ces mœurs-là n'ont pas absolument disparu de l'Italie contemporaine.

Un de mes camarades de cours est à Naples en ce moment et il m'a écrit l'autre jour : « Vous seriez bien étonné si vous veniez ici au théâtre. On y joue le répertoire français, par exemple : Le gendre à Monsieur Poirier » ; puis, au milieu de la pièce, un homme vêtu d'un masque entre en scène et à le droit de dire tout ce qu'il veut, il prend même les acteurs à parti, disant à l'un d'eux : tu as mal joué cette scène ; d'autrefois il dit : qu'est-ce que c'est que cette situation, ça n'a pas le sens commun. Puis il parle de ce qui s'est passé dans la journée à Naples, des débats de la Chambre, etc., tout ce qui lui passe par la tête. Il est le bienvenu, car il a beaucoup de verve et de gaieté et tout le monde applaudit, et quand il s'en va, la pièce reprend son allure. Son nom n'est jamais sur l'affiche, parce que s'il y parais-

sait quelquefois, les autres jours, personne n'y viendrait.

Chez nous, il y a quelques exemples de ce genre de comédie, par exemple il y avait dans la *Belle Hélène* des scènes, et surtout celle du jeu, où la musique s'arrêtait, les acteurs continuaient alors à débiter ce qui leur passait par la tête, improvisant tout un dialogue. Les auteurs susceptibles et nerveux en étaient fort ennuyés, Meilhac prenait cela d'une façon très philosophique. Cependant un jour trouvant que les acteurs y mettaient trop du leur, il leur fit quelques observations l'un d'eux lui répondit : si vous m'empêchez de causer ainsi pendant votre pièce, qu'est-ce qui restera : Meilhac était absolument convaincu par ce raisonnement. Dans le théâtre italien, il n'y avait pas quelques scènes improvisées, toutes étaient *ad libitum*. Cependant vous pensez bien qu'on n'est pas toujours en verve, aussi il y avait des « *logoi topici* » c'était un certain nombre de pont-aux-ânes ou une accumulation de plaisanteries que l'acteur débitait devant un public qui les savait par cœur, mais vous n'ignorez pas que le public est enchanté de réentendre la même chose jusqu'à ce qu'il en ait par-dessus les oreilles : le public est comme les enfants à qui on raconte vingt fois un conte de Perrault, qui en remarque une circonstance et vous interrompt au milieu du conte en vous disant ce n'est pas cela, c'est comme ça, et qui y prend toujours le même plaisir.

Dans notre ancien répertoire nous avons conservé quelque chose de ces pont-aux-ânes, par exemple dans

Molière, la grande tirade de Gros René sur les femmes, qui se termine ainsi : les femmes ne valent pas le diable ; bien des dames m'ont dit : je ne sais pas pourquoi le public admire cela, ça ne veut rien dire : c'est vrai mais c'est admirable, c'est-à-dire que Molière a cristallisé le *logoi topici* qui amusait si fort le public de l'ancien théâtre italien. Il y en a encore quelques bribes dans *Don Juan* et dans quelques tirades de Sganarelle qui se jouaent ensemble à l'origine.

Cet ancien théâtre italien était presque toujours composé sur le même canevas, des coups de bâton, le père trompé par tout le monde et le fils prodigue. Le moule étai toujours le même, mais les Italiens y avaient coulé des milliers de pièces, dont il ne reste plus rien qu'une douzaine de volumes de Guérardi qui ne sont pas même bien amusants à lire.

Goldoni se dit un jour qu'il serait bon de donner une vraie comédie à l'Italie, et il voulut supprimer la *commedia dell'arte* et la remplacer par un texte écrit. Il eut tout le monde contre lui, d'abord le public qui n'aime pas qu'on le déroute, qui ne veut pas être gêné dans ses habitudes, mais dont on vient encore facilement à bout parce qu'il a la papillonne, c'est-à-direqu'à un moment donné il lui plaît de changer d'exercice : mais ce qui est bien plus difficile à vaincre, c'est l'obstination des directeurs et acteurs de théâtre ; les acteurs qui n'avaient jamais appris une ligne de texte ne voulaient pas s'y mettre, disant que ça leur donnait trop de mal : d'ailleurs quand on lit le texte

d'un auteur, on fait valoir l'auteur tandis que l'acteur qui improvise son texte garde toute la gloire pour lui.

Goldoni commença donc à écrire quelques comédies de caractère, ce qui ne s'était jamais fait avant lui, car dans une comédie improvisée, on ne peut pas faire un caractère, celui-ci se compose d'une foule de traits particuliers qu'il faut recueillir longtemps à l'avance. Goldoni écrivit tout le texte de celui qui était chargé du principal rôle et dont le nom était écrit sur l'affiche, quant aux autres, ils improvisaient : Je ne me rend pas bien compte du résultat que donnait cet amalgame, mais c'était un moyen terme et le public ne le déteste pas. Goldoni mit ensuite deux ou trois caractères puis des pièces entières qui eurent beaucoup de succès. Alors se passa la première révolution du théâtre italien dont lui revient tout l'honneur. Sur la seconde. nous avons beaucoup moins de détails, c'était la moralisation du théâtre : il paraît que la *commedia dell'arte* était très dévergondée comme les mœurs elles-même, c'est Goldoni qui introduisit la décence; il réussit si bien qu'il fut lui-même victime de la révolution qu'il avait déchaînée, au point qu'on ne pouvait plus hasarder un seul mot, un seul geste.

Un jour voyant jouer une troupe française en Italie dans une scène où le jeune homme qui allait épouser une jeune fille, se jetait dans ses bras et l'embrassait, Goldoni se leva tout seul et cria : « bravo » ; voilà la vraie comédie. En effet, ce geste n'était déjà plus permis sur le théâtre italien et pourtant il n'y avait pas de

mœurs plus dissolues que celles de l'Italie, mais le monde est ainsi fait ; il est très immoral dans la vie ordinaire, mais au théâtre il ne peut souffrir l'ombre d'un mot scandaleux ; nous avons arrangé tout cela, l'immoralité est aujourd'hui au théâtre et dans la vie.

Je ne connais de Goldoni que deux ou trois pièces qui nous sont arrivées par la traduction et la traduction ne donne pas une idée vraie, j'ai eu cette sensation quand la *Duse* est arrivée. Avant d'aller voir la Loccandira, j'allais voir une traduction de la pièce, puisque je ne sais pas l'italien et que je devais l'écouter, pour moi c'était le seul moyen de la comprendre, je n'en connais pas d'autres...

Ce fut tout à fait curieux, c'est une jeune fille d'auberge qui est très jolie et qui est courtisée par deux seigneurs dont elle se moque, un troisième survient faisant semblant de mépriser les femmes et qui la pique au jeu ; elle le rend amoureux et celui-ci finit par offrir sa fortune, et elle épouse un garçon d'auberge avec qui elle vivra très heureuse. C'est une pièce sans conséquence, mais très gracieuse de Goldoni. Par exemple rien ne peut vous donner une idée de la mutinerie charmante et de la rapidité de la diction ; aussi en entendant la *Duse*, il me semblait être transporté dans une autre civilisation. La traduction ne peut rien donner de tout cela ; il n'en est pas de même pour les grandes œuvres, on peut entrer dans l'âme de Shakespeare à travers la traduction parce que le génie suprême déborde sur les frontières, la traduction en garde encore un reflet

puissant, mais les œuvres de Goldoni sont de deuxième ordre. Si vous prenez par exemple les œuvres de Labiche et que vous les traduiseiz en anglais, je ne vois pas du tout ce qui en resterait.

Goldoni avait déjà 50 ans quand son nom qui avait traversé les monts est arrivé en France. Il y avait alors en France un théâtre italien qui datait de Louis XIV et qui après avoir jeté un très vif éclat (vous vous rappelez Scaramouche) déclinait sensiblement, parce qu'on ne savait plus guère l'italien. Les Italiens avaient même été obligés d'annoncer un répertoire français, ce qui leur brisait le cœur ; ils eurent l'idée de faire a ppeler Goldoni par le surintendant des théâtres français. Goldoni arriva pensionné sur la cassette royale avec promesse d'une somme déterminée pour chaque pièce qu'il ferait. Il fut séduit par la bonne grâce des Parisiens et accueilli par tout le monde avec une faveur extraordinaire, tout ce qui était français disparut devant lui ; il fut l'objet de l'enjouement dont nous avons été plusieurs fois témoins en faveur des étrangers qui viennent chez nous. Le théâtre italien lui demandait des pièces, mais Goldoni, qui était un peu âgé et qui avait toujours été paresseux comme un italien, se disait : « Je suis payé par le roi et par les Italiens, à quoi bon faire des pièces qui n'auraient pas de succès, ce qui ne l'encouragea pas ; mais les italiens devinrent de mauvaise humeur et commencèrent à se fâcher contre lui, c'est alors qu'il eut l'idée d'écrire une pièce en français le *Bourru bienfaisant*, qu'il présenta à la Comédie-Française. Il y avait

quelque chose de piquant pour celle-ci à recevoir l'œuvre d'un étranger et elle l'accueillit fort bien.

Goldoni nous raconte à ce sujet une anecdote fort jolie : il avait été reçu par Voltaire, Grimm, Diderot, etc. , et vivait dans une société de philosphes et de beaux exprits ; il voulut connaître Jean-Jacques qui demeurait à un troisième étage de la rue de la Plâtrière, mais c'était un misanthrope presque impossible à aborder. Goldini lui demanda un rendez-vous, sous prétexte qu'il avait des conseils à lui demander pour une pièce. Sur la réponse favorable de Rousseau, il se rendit chez lui, grimpa les trois étages, trouva Jean-Jacques copiant de la musique.

C'était un truc de Rousseau chez qui tout était combiné et Goldoni lui exprimait le regret qu'un si grand homme perdît son temps à copier de la musique pour gagner de l'argent. Comment perdre mon temps, mais c'est ce que je puis faire de mieux, d'ailleurs c'est d'excellente musique et elle est très bien copiée. Pendant ce temps-là je ne vois personne, je ne lis pas les œuvres de mes contemporains et je suis heureux : et vous qu'est-ce que vous faites ? —

En ce moment je compose une pièce. — C'est bien inutile — en italien? — Non, en français. Comment, vous un Italien, vous faites des pièces en français, personne ne voudra la lire. — Je l'ai lue à la Comédie-Française. — On ne la recevra pas. — Elle a été reçue.

Goldoni finit par lui dire : je ne sais pas pourquoi vous jugez une pièce que vous n'avez pas pu lire, don-

nez-vous la peine de la lire. — Eh bien, donnez-la moi. — Je n'ai pas osé vous l'apporter, mais j'aurai l'honneur de vous revoir et de vous l'apporter. Goldoni ajoute qu'il ne la lui apporta jamais : voici pourquoi, dit-il : « En sortant je rencontrai Monsieur de M... qui me raconta qu'il était un des amis que Rousseau recevait assez bien, qu'il était fort riche, qu'il avait proposé à Jean-Jacques de lui donner un logement dans une maison qu'il possédait, mais que pour ne pas blesser sa susceptibilité très irritable, il avait proposé à Jean-Jacques de recevoir de lui le loyer qu'il payait rue de la Platrière. Jean-Jacques répondit : « Est-ce que vous me prenez pour un mendiant » — Ce sera comme vous voudrez, mais je voudrais bien vous lire quelques portraits que j'ai fait dans le genre de Labruyère. — Venez souper chez moi, vous me les lirez. — J'aurais mieux aimé que ce fût chez moi-même. - Vous souperez rue de la Platrière ou pas du tout. D'ailleurs mon souper sera très médiocre, je vous autorise seulement à m'envoyer une bouteille de vin, parce que le mien est détestable ».

De M... lui envoie une heure avant dîner six bouteilles de Malaga. A peine arrivés, nous recevons de Jean-Jacques cet accueil : « Est-ce que vous croyez que nous allons boire douze bouteilles de vin, remportez ça, vous ne dînerez pas avec moi si vous ne faites remporter tout ce vin-là. Nous ne garderons qu'une bouteille pour nous trois ».

Le vin fut emporté et le dîner se composait d'un poulet et d'une salade. Rousseau se fit lire ensuite un

caractère, puis on passa au second qui était celui d'un être arbitraire, désagréable, grincheux. Rousseau qui se promenait à travers la chambre, croisa les bras et apostrophant de M... « Je n'aime pas qu'un ami vienne chez moi pour m'insulter. » — Je n'en ai pas l'intention. — C'est mon portrait que vous venez de lire : on dit que je suis atrabilaire, c'est très faux, je suis un homme doux et poli, vous allez me faire le plaisir de déguerpir tout de suite. Goldoni ajoute : nous sortîmes aussitôt, de M... fut irrémédiablement brouillé avec Rousseau et voilà pourquoi je n'ai jamais lu le *Bourru bienfaisant* à Jean-Jacques. »

Cette pièce eut un succès énorme, d'abord elle est très bien faite, puis elle est dans dans le genre des pièces du XVIIIe siècle, c'est-à-dire qu'il n'y a presque pas de dialogues, qu'elle est tout en situations ; c'est une thèse qui revient maintenant à la mode, on a des pantomines, des jeux de scène. Ainsi *Misanthrope* et *Repentir* est une pièce qui eut un grand succès, il n'y avait ni poésie, ni dialogue. Tout le théâtre de Scribe est fondé ainsi sur l'ingéniosité des situations et des scènes parlées, mais le dialogue n'y reluit pas du tout par l'éclat du style, c'est Scribe qui a inventé la phrase qui n'est pas finie, les scènes ne le sont jamais, parce que, disait-il, celles de la vie ordinaire ne le sont pas non plus. Si on lui objectait qu'il manquait de style, il répondait : je pourrai finir mes phrases tout comme un autre si je voulais.

La pièce de Goldoni était une suite de situations attendrissantes dans le goût de l'époque où la sensibilité était

à la mode et où on ne voyait au théâtre que des gens pleurant dans le gilet les uns les autres. Le succès du *Bourru bienfaisant* fut dû moitié à ses qualités et à ses défauts et surtout à cette même cause que Goldoni était italien. C'est ce que Grimm exprimait de la façon la plus charmante du monde: « Tant que Goldoni sera italien, il aura beaucoup de succès ». Mais Goldoni fit une seconde pièce, alors il n'était plus italien puisqu'il avait fait une pièce en français. Celle-là ne réussit donc pas du tout. On la jugea comme tout le monde, d'ailleurs la seconde pièce ne valait pas la première probablement, car le *Bourru bienfaisant* est resté au répertoire jusqu'en 1840. On le reprendra peut-être un de ces jours par curiosité.

D'ailleurs Goldoni ne s'inquiétait pas des chutes, il touchait 4.000 francs sur la cassette royale, il donnait des leçons aux filles de Louis XV. La Comédie-Française lui assurait 400 fr. de rentes, la Révolution bouscula un peu son existence, mais la Convention lui conserva la pension que lui avait donnée le roi.

A l'âge de 80 ans, c'était encore un homme aimable et séduisant. Nous avons son portrait à cette époque, c'est une bonne figure de Vénitien charmant, il passa dans la vie comme un homme heureux et ne faisant que des heureux. Il va avoir un dernier bonheur: vous allez applaudir sa pièce et si vous êtes bien contents, je tiens de Claretie qu'il la donnera l'année prochaine à la Comé-

die-Française à la fête de Molière. Ainsi Goldoni aura tous les bonheurs et se sera survécu à lui-même dans une pièce qui ne valait peut-être pas la peine de lui survivre.

Francisque SARCEY.

CONFÉRENCE

Faite par M. Jules LEMAITRE au Théâtre de la Renaissance Avant la Représentation de

PHÈDRE

TRAGÉDIE EN CINQ ACTES DE RACINE

PHÈDRE

Mesdames, Messieurs,

Madame Sarah-Bernhardt a l'intention de jouer ici en matinées quelques-unes des tragédies classiques. On ne saurait trop approuver ce dessein, d'abord parce que madame Sarah-Bernhardt est assurément l'artiste qui peut nous rendre le plus naturellement ces charmantes et douloureuses figures de Racine ; et puis le moment est excellent pour l'auteur d'*Andromaque*, de *Bajazet* et de *Phèdre*. Après l'inquiétude morale de ces vingt dernières années, il bénéficie d'un certain retour du goût au théâtre simple, au théâtre psychologique. Les jeunes gens les plus intolérants ont été très bons pour lui. Il est aimé des poètes symboliques ; et je suis persuadé que vous l'aimez aussi, Ce qu'il peut y avoir de convention dans l'élégance de sa forme — et encore n'y en a-t-il point tant — ne nous empêche plus d'entendre la vérité hardie et la très poignante humanité du fond. Quant à moi, plus même que Shakespeare et Corneille, non seulement il m'enchante, mais il m'émeut, et il est peut-être le seul

qui me conduise tout près des larmes. Il sera donc possible que je vous parle de lui avec une regrettable insuffisance, mais en tout cas, qu'il y paraisse ou non, j'y mettrai quelque chose de mon cœur.

*
* *

J'ai à vous entretenir de *Phèdre*, que l'on va jouer tout à l'heure. Je voudrais vous dire d'abord par où elle se distingue dans l'œuvre de Racine et par quel charme particulier elle nous ravit, puis quel intérêt elle nous offre au point de vue de la bibliographie de Racine, et de ses conséquences sur sa vie morale. Je vous dirai ensuite quels mérites et quelles grâces *Phèdre* peut avoir de commun avec le reste du théâtre de Racine.

Vous savez qu'après *Phèdre*, Racine renonça au théâtre. Le fait paraît tout simple. Racine lui-même n'en a jamais parlé, sauf quelquefois peut-être dans des lettres intimes que nous n'avons pas, car en ce temps-là on cachait soigneusement ce qu'on étalerait aujourd'hui. Mais, songez-y, cette retraite de Racine est un fait extraordinaire. Il avait à peine trente-huit ans, il était aimé, il avait eu pour amies la Du Parc, la Champmeslé, et beaucoup d'autres femmes. Il menait la vie la plus brillante, la plus noble, la plus douce, il était dans toute la force de son génie, il avait ses tiroirs pleins de beaux projets de tragédies, le plan d'une Iphigénie en Tauride, une Alceste presque terminée... Encore en pleine jeunesse, en pleine gloire, dans la joie de la production dramatique, non seulement il se range à une vie pieuse, aux pratiques exactes de la morale chrétienne, ce qui

est déjà très remarquable, mais il répudie entièrement et sans retour ce qui jusque là avait été sa principale et son unique raison de vivre ; bien plus, il anéantit des œuvres commencées, et tout en les sachant belles. Il cherche au fond de son être quelque chose de plus intime encore à immoler : c'est l'attachement de l'artiste à ses œuvres, et le désir irrésistible de réaliser le beau qu'il conçoit. Et c'est cela qui me paraît prodigieux. Un moment, il songe à se faire chartreux ; mais, chartreux, cela est trop paisible ; puis il trouve sans doute à la réflexion que ce dénouement sentirait peut-être son homme de théâtre. Alors, il cherche, et il trouve un genre d'immolation plus humble et plus complet : il se marie. Il épouse une bourgeoise simple d'esprit, et qui n'a même pas lu ses tragédies. A partir de ce moment, l'homme de lettres, l'auteur, est bien mort en lui. Douze ans plus tard, le chrétien pourra écrire Esther et Athalie pour des conventines, et dans un but d'édification, mais l'auteur, c'est-à-dire la bête la plus vivace et la plus lente à mourir, et la plus prompte à résister que nous portions dans nos entrailles, l'auteur se taira pour jamais. Pourquoi ?

On a dit que c'était par dégoût de la cabale montée contre Phèdre. Vous connaissez l'histoire : les ennemis de Racine, la duchesse de Bouillon et le duc de Nevers commandant une autre Phèdre à Pradon, Madame de Bouillon retenant toutes les loges pour les six premières représentations, puis la queue d'épigrammes dont quelques-unes furent sanglantes. Boileau et Racine mena-

cés de la bastonnade par le duc de Nevers, jusqu'à ce qu'enfin le grand Condé prît hautement les deux amis sous sa protection. Evidemment Racine dut être profondément ulcéré. Il était fort sensible. Vous vous rappelez ce que son fils écrit de lui : qu'une critique injuste et envieuse lui faisait plus de peine que les plus grands éloges ne lui faisaient de plaisir. Mais enfin il n'était pas si à plaindre. Il avait connu de très grands succès, dont quelques-uns furent très discutés, mais d'autant plus vifs. La tragédie de Pradon d'ailleurs, l'argent de la Duchesse de Bouillon une fois épuisé, tomba à plat. C'était une bien pauvre pièce : Pradon pour adoucir la situation suppose que Phèdre n'est pas encore mariée, ce qui supprime le caractère criminel de la passion de Phèdre, c'est-à-dire tout le drame.

Donc Racine n'avait qu'une chose à faire pour décourager ses ennemis, c'était de persister. Comme dit Talleyrand, le meilleur moyen de vaincre la mauvaise chance et l'hostilité des hommes, c'est de durer plus qu'elles. Cela est vrai, et particulièrement en littérature. Quand Corneille après une retraite de huit ans rentra au théâtre avec Œdipe, on l'acclama et ce ne fut pas avec ses meilleures pièces qu'il réussit le plus, il eut seulement le tort de ne pas s'arrêter après Sertorius. Aujourd'hui vous voyez que des hommes comme Hugo, M. Zola et M. Dumas ont fini par désarmer l'envie et même la critique rien qu'en durant. On ne me fera donc jamais croire que la cabale Bouillon-Nevers ait déterminé Racine à quitter le théâtre. La cause de sa retraite n'est pas non plus la chute de Phèdre, puisque au bout du

compte elle ne tomba pas. Pourquoi donc renonça-t-il à la tragédie qui lui promettait encore de nouveaux triomphes ?

C'est parce qu'ayant voulu faire une Phèdre chrétienne, il s'apercut qu'il l'avait faite trop charmante, et d'un charme trop prolongé. Ceci demande quelques explications. Vous savez que Phèdre est inspirée de l'*Hippolyte porte-couronne* d'Euripide qui pourrait très sérieusement s'intituler *Hippolyte vierge et martyr*. Cet Hippolyte est une sorte de jeune moine initié à l'orphisme, à cette espèce de religion très épurée dont étaient par exemple Eschyle, Anaxagore, qui enseignait le rachat et la purification par la douleur. C'est une sorte de jeune ascète qui a consacré sa virginité à la déesse Arthérius, celles que les Romains nommaient Diane ; il lui porte des couronnes de fleurs comme un adorateur de la Vierge porte ses offrandes à l'autel de Marie ; il lui récite des prières qui rappellent par le ton et les images les plus beaux cantiques qu'on chante dans le catéchisme de persévérance ; Vénus qui a pour Diane à peu près les mêmes sentiments que pourrait avoir le démon Astarté pour la Vierge Marie, a résolu de se venger d'Hippolyte et c'est pour cela qu'elle inspire à Phèdre cette passion d'où sortira la perte du jeune homme ; et, quand Hippolyte mourant est rapporté sur la scène, Diane lui apparaît, l'assiste aux derniers moments, comme ferait la Sainte Vierge au chevet d'un jeune religieux dans la Légende dorée, elle le console tendrement et lui apporte presque les espérances de la vie éternelle.

Dans le drame ainsi conçu, vous voyez que la passion de Phèdre n'est qu'un moyen. Son caractère peu développé est fait plus d'épouvante que de remords, et Euripide n'a pas craint de la rendre tout à fait abominable : car c'est elle-même qui dénonce Hippolyte par une lettre qu'elle écrit elle-même à son mari avant de se pendre. La conception de Racine, vous le savez, est toute différente, elle est presque contraire. C'est Phèdre qui est son personnage central et favori. Et voici comment il l'a vue, et pourquoi il l'a vue ainsi. Rappelez-vous d'abord que les autres princesses passionnées de Racine, comme Hermione, Roxane, Eriphile, et même les innocentes, comme Iphigénie, Junie, Bérénice, sont purement païennes. On a souvent remarqué que dans ce siècle tout chrétien la littérature est beaucoup moins pénétrée de christianisme qu'elle ne l'est aujourd'hui. A l'époque où il écrivait sa Phèdre, Racine commençait déjà à se rapprocher de ses anciens maîtres de Port Royal, et à être travaillé du désir de vivre et par conséquent d'écrire en chrétien. Et c'est pourquoi il a voulu mettre dans sa Phèdre une idée chrétienne, ou, plus exactement, une idée théologique. Pour cela, il a réuni dans ce personnage la passion la plus criminelle par définition et aussi la plus furieuse et la plus irrésistible, avec la claire conscience de la culpabilité, de la souillure, du péché, et enfin la crainte de Dieu représenté ici par le Soleil en tant que Dieu clairvoyant et par Minos en tant que Dieu puissant. Il a imaginé ceci : que Phèdre détestât son amour, tout en y obéissant, et sans pouvoir faire

autrement que d'y obéir. Il a voulu montrer par là que nous ne pouvons rien dans l'ordre du salut sans la grâce de Dieu. C'est donc fortifier sa thèse que de supposer Phèdre humainement honnête, de multiplier autour d'elle les circonstances atténuantes, bref de ne pas la rendre odieuse, car plus il marquait la noblesse d'âme de Phèdre dans le reste, plus il marquait aussi le caractère involontaire et fatal de sa passion et plus il nous persuadait qu'en effet nous avons absolument besoin du secours de Dieu pour triompher de certaines tentations. Ah ! qu'il y a donc réussi et que sa Phèdre est peu odieuse! et comme il semble que le poète, peut-être à son insu, a mis en elle toutes ses complaisances ! Il l'aimait tant qu'il n'a vu qu'elle dans sa pièce, et qu'il lui a sacrifié tous les autres, que sur les 1650 vers dont se compose cette tragédie il a voulu que 480 fussent géniés, ou soupirés ou créés par elle, et qu'il lui a subordonné tous les hauts personnages, de façon que leurs rôles ne fussent plus que des dépendances et comme des fonctions du rôle de Phèdre. Ainsi c'est uniquement pour que Phèdre puisse passer par certains sentiments que Thésée est une brute crédule, uniquement pour excuser Phèdre que Racine a tout le temps chargé sa nourrice et si vous demandez pourquoi il a découronné le délicieux Hippolyte d'Euripide, et en a fait un assez banal amoureux, ne croyez pas la tradition; Racine disant: « Qu'auraient dit nos petits maîtres, en voyant Hippolyte insensible? » Non : c'est uniquement pour ajouter une note douloureuse aux gémissements de Phèdre, et pour excuser la

pauvre femme du silence meurtrier qu'elle garde au IVe acte. Il fallut qu'elle fût jalouse pour souffrir tant et nous faire tant de pitié, et pour qu'elle fut jalouse, il fallait bien qu'Hippolyte fut amoureux. Voilà tout, et, tant pis pour lui.

Dans la tragédie de Racine, elle est d'abord une malade en proie à une de ces passions plus fortes que tout, qui altèrent la raison, oppriment la volonté, glissent leur poison jusque dans les moelles ; et par là elle serait déjà fort intéressante, elle serait la sœur des Roxane, des Eriphile et des Hermione. Mais en outre, Phèdre est une conscience infiniment délicate ; elle connaît qu'elle perd son âme, qu'elle pèche ; elle sent le prix de cette chasteté, elle est torturée de remords, elle elle a peur de Dieu, elle a peur de l'enfer. Aussi pas un moment elle ne consent au crime. Quand elle laisse échapper l'aveu de sa passion devant Hippolyte, c'est au moment où la nouvelle de la mort de Thésée a un peu diminué le caractère criminel de cet amour ; et d'ailleurs cet aveu lui échappe dans un accès de délire et d'hallucination ; puis quand cet aveu lui est échappé, elle veut se tuer, et elle se tuerait si la nourrice n'était pas là. Plus tard, c'est la nourrice seule qui a l'idée d'accuser Hippolyte et qui l'accuse en effet. Phèdre la laisse faire, mais à ce moment là, elle n'a plus sa tête, et elle ne respire que la paix. Cependant, quand elle peut reprendre ses esprits, elle a résolu de se dénoncer, et elle vient pour cela ; mais soudain elle apprend qu'elle a une rivale, et alors sa raison s'égare tout à fait.

A la fin, elle se punit elle-même, en buvant du poison ; elle revient se confesser publiquement avant de mourir, et le mot sur lequel son dernier souffle s'exhale est celui de *pureté*. Et tout cela si vrai, si hardi dans le détail ! Tout y est, et même les effets physiologiques :

> Je sentis tout mon corps et transir et brûler ;
> Je reconnus Vénus et ses feux redoutables,
> D'un sang qu'elle poursuit tourments inévitables...
> Quand ma bouche implorait le nom de la Déesse,
> J'adorais Hippolyte ; et le voyant sans cesse,
> Même au pied des autels que je faisais fumer,
> J'offrais tout à ce dieu que je n'osais nommer...
> Ce n'est plus une ardeur dans mes veines cachée :
> C'est Vénus tout entière à sa proie attachée.

Tout y est, même les choses les plus difficiles à dire, et par exemple ce que Phèdre éprouve dans les bras du père en songeant au fils :

> Je l'évitais partout. O comble de misère !
> Mes yeux le retrouvaient dans les traits de son père.

Tout y est, même cette manie qu'ont les grandes passionnées de trente-cinq ans et qui ont un fils déjà grand, de faire un amalgame de leur passion et de leur amour maternel. Elles disent alors : « Nous l'aimerons ensemble ; je me figurerai que vous êtes son père, etc. »

> Il instruira mon fils dans l'art de commander :
> Peut-être il voudra bien lui tenir lieu de père.
> Je mets sous son pouvoir et le fils et la mère.

Tout le roman de la femme de trente-cinq à quarante ans est dans cette tragédie. Pâle et languissante, n'ayant

pas dormi ni mangé depuis trois jours, enfermée dans ses voiles de neige, pareille à quelque religieuse dévorée au fond de son cloître d'une incurable et mystérieuse passion et qui se consumerait dans une pénitence stérile, c'est Phèdre en réalité, et non plus Hippolyte qui est dans ce drame la plus pitoyable et la plus déplorable victime. Aussi on l'aime, on la plaint, et, ma foi, on fait comme ce brave Boileau, on la tient parfaitement innocente.

Innocente ! Phèdre innocente ! A mon avis, c'est cette impression là qui a épouvanté Racine après coup. Le poète a si bien atteint son but, nous sentons si bien que Phèdre succombe, non par sa volonté, mais parce qu'en effet Dieu lui refuse la grâce efficace, qu'elle ne nous paraît réellement pas responsable, que son péché n'est qu'un malheur à nos yeux, et qu'elle nous paraît seulement plus douloureuse, et par là plus sympathique par la conscience inutile qu'elle a de son péché.

Il y a quelques mois, lorsque Sarah-Bernhardt joua Phèdre au Vaudeville, je jugeai qu'elle la jouait admirablement, mais un peu trop voluptueusement à mon gré, et que peut-être elle trahissait en cela la pensée de Racine. Eh bien ! non. C'est qu'en effet le rôle ne peut-être que voluptueux, nous sentons à chaque instant que l'image de sa damnation la suit, et qu'elle en jouit malgré elle avec d'autant plus d'intensité qu'elle sait que ce plaisir est un plaisir non consenti. Ainsi, tandis que Racine voulait nous démontrer la nécessité de la grâce, il n'est arrivé qu'à nous démontrer la fata-

lité terrible de la passion. Ces conséquences échappaient à Arnauld. Il disait naïvement : « Il n'y a rien à reprendre au caractère de Phèdre, puisque par ce caractère le poète nous donne cette grande leçon, que lorsqu'en punition des fautes précédentes, Dieu nous abandonne à nous-mêmes, et à la perversité de notre cœur, il n'est point d'excès où nous ne puissions nous porter, même en les détestant ». Le malheur, c'est que nous ne voyons pas du tout en punition de quelles fautes précédentes Phèdre est entraînée au péché. Nous voyons seulement qu'elle y est entraînée quoi qu'elle fasse, et dès lors elle ne nous inspire plus qu'une pitié douloureuse. Arnauld parlait en théologien, et sur la seule lecture ; il ne l'avait pas vue sur la scène. Mais quand Racine, lui, la vit sous les espèces de son amie la Champmeslé, je suis sûr qu'il comprit pour la première fois ce qu'il y a de contagieux dans les représentations de l'amour maladif, et ce que la religion peut ajouter de piment aux choses de l'amour. Il entrevit que la notion même du péché peut devenir élément de volupté ; il entrevit, du moins je le crois, cette perversion du sentiment religieux où devraient se complaire les néo-catholiques de nos jours, par exemple un Barbey d'Aurevilly, pour ne citer que celui-là. Et Racine en eut horreur ; et c'est l'inquiétude morale que lui inspira sa première tragédie de janséniste, qui acheva de faire de lui un vrai chrétien. C'est pour avoir écrit Phèdre que Racine renonça au théâtre en pleine gloire, à trente-huit ans, parce que décidément Phèdre était plus troublante qu'il ne l'avait pensé.

Vous jugez maintenant, à la grandeur du sacrifice Pour un homme de lettres, de ce que ce sacrifice a pu coûter, quelle vue nette, aigüe, définitive de la vanité des choses humaines, quels ressouvenirs de son enfance à Port-Royal, de la chapelle où il priait, des jardins où il composait ses premières poésies, et quels remords d'avoir attristé ses vieux maîtres, quels élans d'amour et de foi vers le Dieu quils lui avaient enseigné, et parmi tout cela quelles apparitions des anciennes images de volupté, de gloire, quelles morsures subites et aussi quelle allégresse amère de renonciation, quelle joie mystique de sacrifier à Dieu plus que les autres, ayant reçu plus qu'eux, et à la fin quel apaisement et quelle douceur ! On parle de la nuit de Pascal, de la mort de Jouffroy ; que dut être la nuit de Racine !

Voilà la principale des raisons particulières qui nous rendent Phèdre intéressante. Il y en a d'autres sur lesquelles je suis obligé de passer beaucoup plus rapidement. *Phèdre* me paraît, de toutes les tragédies de Racine, sans excepter *Athalie*, la plus magnifiquement écrite. C'est aussi celle qui par le décor, par le caractère grandiose de sa mythologie se rapproche le plus de l'épopée ; enfin c'est celle dans laquelle on trouverait le plus de poésie pittoresque. Vous noterez des vers qui pourraient être d'André Chénier :

J'ai perdu, dans la fleur de leur jeune saison,
Six frères ; quel espoir d'une illustre maison ;
Le fer moissonne tout : et la terre humectée
But à regret le sang des neveux d'Erechtée.

Vous en trouverez d'autres, que ne désavoueraient

pas M. Leconte de Lisle et M. José-Maria de Hérédia :

> Les monstres étouffés et les brigands punis,
> Et les os dispersés du géant d'Epidaure,
> Et la Crête fumant du sang du Minotaure.

Et maintenant que je vous ai dit les mérites spéciaux de *Phèdre*, voyons, plus brièvement, les mérites qu'elle partage avec les autres tragédies de Racine.

Phèdre est une œuvre très complexe. Elle est pleine de contrastes harmonieusement fondus. Ne nous plaignons pas que le XVIIe siècle ait eu à ce point la superstition de l'antiquité classique. Il est très heureux, à mon avis, que Racine ait tiré toutes ses tragédies profanes d'écrivains grecs et latins, car ainsi elles sont antiques par leur données, elles sont du XVIIe siècle par les mœurs et par la langue, et elles sont de notre temps et de tous les temps par le fond des caractères et des passions. Faisons sur *Phèdre* cette petite démonstration. Nous avons vu que Phèdre a toutes les pudeurs et toutes les délicatesses morales. Naturellement elle parle la langue de Racine, la langue fine et nuancée d'une princesse du XVIIIe siècle. Mais en même temps j'imagine aujourd'hui encore qu'une jeune femme élevée au Sacré-Cœur, si elle était tentée de la même manière, aurait les mêmes soliloques, les mêmes appels à Dieu, les mêmes désespoirs, et dans le coin de quelque église les mêmes effusions. Et, au fait, si Julia de Trécœur était un peu meilleure chrétienne elle ressemblerait beaucoup à Phèdre. Pour Hippolyte et Aricie, je n'ai pas besoin de dire à quel point ils sont contemporains de

Racine ; ils le sont même avec excès. Mais tandis qu'il rajeunissait les personnages, il conservait intacte leur généalogie, et tous les détails de l'ancienne légende. Cette Phèdre chrétienne du XVIIe siècle est toujours la fille de Minos et de Pasiphaé (quel atavisme !) Cette chrétienne du XVIIe siècle se trouve être fille de Minos et de Pasiphaé et petite fille du soleil. Cette petite Aricie, si fine et si avisée et qui ne veut s'enfuir avec Hippolyte que la bague au doigt est la petite fille ou l'arrière petite fille de la Terre, et toutes deux, Phèdre et Aricie, nomment leurs ascendants avec la même tranquillité que si elles s'appelaient Dupont et Durand. On nous parle de Procuste, Cercyon et Scirron, et Sinnis, on nous parle du Minotaure, on nous raconte que le mari de Phèdre est allé dans le Tartare déshonorer la couche de Pluton. Nous sommes dans un temps où les dieux mettaient des monstres à la disposition de leurs amis, et où la mer vomissait des serpents à la tête de taureau. Certains vers nous font apercevoir tout à coup que les personnages qui semblaient tout à l'heure si près de nous appartiennent à une époque extrêmement reculée, pleine encore de cataclysmes, où vivaient des races d'animaux disparus, du temps des monstres et des héros. Le drame si poignant qui nous semblait si bien d'aujourd'hui, nous nous apercevons tout à coup qu'il traîne après lui des lambeaux de légendes trente et quarante fois séculaires. Hippolyte, conscient et timoré comme le duc de Bourgogne, Aricie, fine et spirituelle comme la duchesse d'Orléans, Phèdre chaste et tendre comme une Louise

de la Vallière, nous apparaissent tout à coup, à certains tournants de vers, comme les vagues personnages des mythes sidéraux inventés par les plus anciens hommes. L'effet total devrait être ahurissant. Eh bien! pas du tout. Je ne vous montrerai que par un passage comment le mythe primitif et le drame tout moderne se fondent naturellement dans l'esprit et l'imagination d'un spectateur un peu subtil. C'est Phèdre qui parle :

> Misérable ! et je vis ? et je soutiens la vue
> De ce sacré soleil dont je suis descendue ?
> J'ai pour aïeul le père et le maître des Dieux ;
> Le ciel, tout l'univers est plein de mes aïeux.
> Où me cacher ? Fuyons dans la nuit infernale ;
> Mais que dis-je ? mon père y tient l'urne fatale ;
> Le sort, dit-on, l'a mise en ses sévères mains :
> Minos juge aux enfers tous les pâles humains.

Ainsi, au moment le plus douloureux du drame Phèdre nous fait souvenir que Jupiter et le soleil sont ses aïeux, et que Minos est son père. Cet état civil la repousse tout à coup à trois ou quatre mille ans en arrière, et cela juste au moment où nous aurions le plus besoin de la croire une de nous. Il semble donc que nous devions être complètement désorientés. Et bien ! non. Car toute cette mythologie instantanément se transforme et se transpose. *Le ciel, tout l'univers est plein de mes aïeux*, ce vers évoque de suite dans nos esprits l'idée de l'œil de Dieu partout ouvert sur la conscience. *Minos* c'est le juge éternel qui nous attend après la mort, et quand Phèdre tombe sur ses genoux en lui criant : *Pardonne !* nous voyons bien que c'est vers

Minos, qu'elle prie, mais nous comprenons bien, qu'en réalité, c'est vers le Dieu de Racine. Minos et Jupiter ne sont là que des signes, comme, dans Bérénice, le préjugé romain qui sépare Titus de Bérénice n'est qu'un signe, le signe d'un obstacle infranchissable entre deux amants ; comme, dans Iphigénie, le sacrifice de Calchas n'est qu'un signe, le signe des exigences de la raison d'Etat ; il y a du symbolisme, et beaucoup, dans le théâtre de Racine. Là même est d'ailleurs une grande partie de la vérité et de l'intérêt des tragédies classiques. Comme le fond en est de beaucoup antérieur à la forme, elles embrassent d'immenses parties de l'histoire des hommes. Elles nous présentent simultanément à des plans divers des images de plusieurs civilisations. Il y a, comme on a dit souvent, des siècles entre les actions de certains personnages de Racine et la politesse de leurs discours. Mais en y réfléchissant, cela même ne se rencontre-t-il jamais dans la société ? L'acte d'un sauvage d'il y a trois mille ans, accompli par un homme d'aujourd'hui, c'est simplement la définition du crime passionnel. Or le crime passionnel c'est la tragédie par excellence, et par conséquent, rien n'est plus vrai que la tragédie qui nous montre les instincts primitifs déchaînés à l'improviste sous une culture très avancée, c'est-à-dire ce que les faits divers des journaux nous apportent encore assez souvent.

Ainsi, Phèdre a peut-être quatre mille ans, de par le Minotaure et les exploits de Thésée, elle a deux mille quatre cents ans par Euripide, elle a dix-huit cents ans

par Sénèque, elle a deux cents ans par Racine, et enfin elle est d'hier et d'aujourd'hui par tout ce que nous y sentons, et étant de toutes ces époques à la fois, elle est éternelle, entendez par là contemporaine de notre race à toutes les époques de son histoire.

Et voyez quelle grandeur, et quelle profondeur de perspective donne à la tragédie de Phèdre cette très vieille mythologie dont elle est toute pénétrée ! Quand Phèdre nomme son aïeul le soleil, quand Aricie nomme son aïeule la terre, nous nous rappelons tout à coup nos lointaines origines, et que la terre et le soleil sont bien en effet nos aïeux, que nous tenons à la terre par le fond mystérieux de notre être, et que nos passions ne sont en somme qu'une transformation des forces éternelles et fatales, et comme leur effleurement d'une minute à la surface de ce monde de phénomènes, et ainsi une impression Darwiniste, une impression de philosophie évolutionniste finit par se dégager, qui l'aurait cru ? de cette tragédie éminemment antique.

En résumé, les tragédies de Racine sont charmantes pour bien des raisons, mais notamment pour celles-ci qui sont très suggestives et qui nous fournissent d'admirables thèmes pour nos rêveries et nos réflexions. Le plaisir qu'on y prend se rapproche beaucoup je crois de celui que procure aux initiés le drame musical: ce drame donne la joie de planer sur les âmes des hommes à la façon d'un dieu. Pendant deux heures, mesdames et messieurs, grâce à Racine et à madame Sarah-Berhnardt, vous allez être comme des dieux, si vous voulez vous y prêter.

INAUGURATION

DE

LA STATUE DE BEAUMARCHAIS

A PARIS

Discours de M. Eugène LINTILHAC

Docteur ès lettres

INAUGURATION

DE

LA STATUE DE BEAUMARCHAIS

Le 16 mai 1897, à deux heures, a eu lieu la cérémonie d'inauguration de la statue de Beaumarchais, élevée par la ville de Paris, rue Saint-Antoine, à l'angle de la rue des Tournelles.

A cette cérémonie, présidée par M. John Labusquière, secrétaire du Conseil municipal, délégué par le Bureau pour représenter le Conseil, assistaient : MM. Bruman, secrétaire général de la préfecture de la Seine, Laurent, secrétaire général de la préfecture de Police, Hervieu, Opportun, Pierre Baudin, Marsoulan, conseillers municipaux de Paris, Alphonse Humbert, Gabriel Deville, députés de la Seine, et Eugène Lintilhac, homme de lettres, historiographe de Beaumarchais, invité par la municipalité de Paris.

Le voile qui couvrait la statue, due au ciseau de M. Clausade, est tombé pendant que la musique du 7e régiment d'infanterie jouait la *Marseillaise*.

Des discours ont été prononcés par M. John Labusquière, secrétaire du Conseil municipal de Paris, M. Hervieu, conseiller municipal de l'arrondissement, et par M. Eugène Lintilhac.

*
* *

Discours de M. LINTILHAC.

« Messieurs,

« La célébrité des grands écrivains du dernier siècle a eu du mal à devenir de la gloire dans le nôtre, et l'opinion publique les a souvent fait comparaître à sa barre, avant de leur dresser des statues, mais aucune mémoire ne fut plus sujette à caution, aucune célébrité ne fut plus litigieuse que celles de l'homme et de l'écrivain dont voici enfin le bronze debout. On lui a contesté, de son vivant, non-seulement son honnêteté, mais l'authenticité même de ses œuvres. Il a passé par d'incroyables alternatives de popularité et de décri : nul n'a eu, coup sur coup, de plus triomphants succès et de plus humiliants dénis de critique. Mais il a trouvé, durant sa vie même et, de plus en plus, au cours du siècle écoulé depuis sa mort, les témoins à décharge et les critiques impartiaux qu'il méritait. La générosité et le bon goût de la capitale où il naquit et du Conseil municipal dont

il fut, ont fait le reste. Le long procès qui lui fut intenté par devant la tumultueuse opinion publique, par la malignité des uns et par le goût chicanier des autres, est enfin gagné. Voilà ce que proclame ce beau bronze, symbole expressif et fidèle de sa sympathique et combative personne et de son immortalité littéraire, lavées enfin des baves de la calomnie comme du gribouillage des hypercritiques.

« Ce m'est un devoir de faire remarquer que la présence aujourd'hui à cette tribune, au pied de cette glorieuse statue, de l'humble travailleur littéraire que le rapporteur de l'Académie appela un jour, non sans malice, sans doute, « l'avocat d'office de Beaumarchais », vient à l'appui du fait que je contaste. Elle prouve, cette chétive mais significative présence, que le Conseil a voulu, dans sa haute impartialité, faire entendre, à l'heure de ce formidable jugement des morts par tant de vivants qu'est l'érection d'une statue, au bord d'une rue de Paris, le suprême témoignage du dernier en date des témoins à décharge et des critiques laborieusement avides de vérité vraie, qui ne craignent d'avoir été dupes ni de leur cœur ni de leur tête, en déclarant leur sympathie pour l'homme comme leur admiration pour l'écrivain, et en les défendant l'un et l'autre, au besoin, *consilio manuque*, selon la devise de son Figaro. Aussi, bien que, au reste, mon seul titre à l'honneur qui m'est fai de parler ici fut d'avoir été longtemps à la peine, il était de mon devoir de ne pas m'y dérober.

« Donc, pendant de longues années, continuateur cri-

tique de l'éminent biographe M. de Loménie, et avec le souci, par surcroît, de panser, après lui, les dernières plaies de la calomnie et d'en analyser le venin, et cela, sans avoir la ressource de me hâter d'en rire de peur d'être obligé d'en pleurer, j'ai besogné dans les papiers imprimés et inédits de Beaumarchais, tâchant de revivre sa vie et de repenser ses écrits. Or, aujourd'hui que tout ce papier a engendré cet unique bronze, il me semble qu'il l'anime et lui prête une voix, qu'en ma qualité de vieux confident, j'ai le privilège de vous faire entendre. — Bien caduques, Messieurs, — ainsi du moins en jugeaient les édiles des antiques républiques et le législateur du *jus imaginis* — bien caduques les statues qui ne parlent pas longtemps aux imaginations par-dessus le laconisme de leur piédestal. Et voici, je crois, ce que nous dit ici la bouche de bronze du Beaumarchais de M. Clausade :

« Passant, l'homme que je fus, je pourrais ne pas te le rappeler, car ce n'est pas précisément à lui que cette statue est élevée, mais en ne disant pas un peu qui je fus, je laisserais trop beau jeu à la séculaire médisance pour te chuchoter tout ce que je ne fus pas.

« Je suis un Parisien de Paris et, très destiné que j'étais à ne pas faire mentir le proverbe de Villon : Il n'est bon bec que de « Paris », je naquis rue Saint-Denis, dans le quartier de Molière. Fils d'horloger, je n'ai pas rougi du métier de mon père. Je l'ai exercé avec honneur et, inventeur, et commerçant, en cela comme je devais l'être en littérature et pour tout, — j'en ai fait

le premier degré de cette fortune qui a accrédité tant de calomnies dont justice enfin est à peu près faite, et qui ne doivent pas monter plus haut sur ce piédestal que l'inévitable boue de la rue.

« A la fois sensible et sensuel, avec beaucoup de Chérubin dans le tempérament et un peu du Figaro dans le caractère, mais bien moins de l'un et surtout de l'autre qu'on n'a dit, tout à fait un Grandisson, chevaleresque au besoin, quoique un peu polisson, pétri de contrastes, mais d'une bonne pâte au fond, tel je me montrai d'abord dans la maison paternelle et tel je resterai, car je fus toujours, comme disait ma chanson chère à mes amis, toujours le même.

« Doué de quelques talents d'agrément, je leur ai dû d'être retenu, comme musicien et homme d'esprit, dans les salons où j'étais entré d'abord pour régler les pendules. La faveur vint, puis la fortune. J'en fis d'abord et toujours profiter les miens, dont je fus « le nourricier » et l'idole, bon fils, frère dévoué, époux tendre, père affectueux, ami fidèle, un « bonhomme ». Il n'y a eu qu'un cri là-dessus dans mon entourage ; j'en appelle aux lettres de mon père, de mes sœurs, de ma veuve et de mon cher Gudin, le si honnête témoin de ma vie et de mon historiographe, à ma postérité enfin où ma mémoire est aimée de toute une lignée de gens de tête et de cœur et de braves officiers que mon sang militant et généreux a donnés à la patrie.

« Il me sera beaucoup pardonné, parce que j'ai beaucoup aimé : les femmes d'abord, mais j'étais un Gaulois

et d'ailleurs un chevaleresque avec elles et toujours ; le plaisir, mais j'étais d'une fin de siècle qui était aussi la fin d'un monde ; l'argent, mais je fus généreux comme les ploutocrates qui ont suivi ne devaient guère l'être.

« Nommerai-je la foule de mes obligés depuis « le sceptre jusqu'à la houlette » ? Quel homme dans le besoin, grand seigneur ou modeste auteur, est venu frapper à ma porte sans emporter une bonne consolation en espèces comme en paroles ? A combien d'opprimés de l'ancien régime, mulâtres, esclaves, juifs dans les cachots de l'Inquisition ou protestants hors la loi, n'ai-je pas tendu la main ? Et ma charité a été moins bruyante que ma vanité : on n'a su tout ce qu'elle m'avait coûté qu'après ma mort et par Gudin, qui le tenait de mon caissier, son frère.

« Dans l'argent, je n'ai pas aimé seulement l'instrument du plaisir ou de la charité et le nerf de l'intrigue, mais aussi et surtout le nerf de l'action dont le besoin fut la caractéristique de ma vie.

Oui, je fus entres autre choses plus glorieuses, un homme d'affaires, mais de quelles affaires ! Voyons un peu. J'ai été tour à tour concessionnaire des forêts de l'Etat et munitionnaire secret de la monarchie et de la Révolution ; j'ai entrepris un port sur la Seine pour joindre près d'ici, à la rive embellie par M. de Buffon celle que décoraient mon hôtel et mes jardins ; j'ai canalisé, en projet, la haute Seine ; j'ai médité de rouvrir au commerce l'isthme de Suez et de percer celui de Panama, suivant le plan même que me reprennent aujourd'hui les

Américains ; j'ai approvisionné les Parisiens d'eau pure et ces mêmes américains d'armes de guerre et de héros ; j'ai donné, sans compter, mon temps et ma peine et couru au-devant de nouvelles médisances, pour délivrer mes confrères les auteurs dramatiques de la tyrannie des comédiens qui leur escroquaient le salaire de leurs veilles et j'ai obstinément suivi l'affaire, commencée sous la monarchie, que j'en fis un des actes de justice à l'actif de la Révolution ; je me suis à demi ruiné pour enlever à Catherine l'honneur d'éditer Voltaire, pour armer de fusils les défenseurs de la France envahie et pour faire marcher à la victoire les glorieux va-nu-pieds dans des souliers allemands ; j'ai projeté un fastueux autel de la Patrie pour la fête de la Fédération ; j'ai cherché enfin à diriger des ballons dans l'air, après avoir « labouré l'Atlantique » de mes flottes, etc., etc. : eh bien, j'affirme, et il est prouvé par mon dossier de négociant, que, dans aucune de ces entreprises ou autres, je n'ai eu pour seul guide l'intérêt personnel. On m'a reproché d'avoir dit un jour à Mirabeau : « J'ai toujours « eu pour but, durant toute ma vie, de ne rien faire et « dire qui ne me conduisît à quelque détermination « utile à mes intérêts ». Soit. Quand ces intérêts ont-ils été en conflit avec ceux de mon pays ? Et, si j'ai eu l'art de les mettre toujours d'accord, ne pouvais-je pas m'écrier publiquement : « Ce qui m'anime en tout objet, « c'est l'utilité générale. » Au pis aller, j'ai cherché mon bien premièrement, et puis celui d'autrui ; mais où sont le négociant, le financier, l'ingénieur qui ne recherchent

à la fois honneur et profit ? En fait, je fus aussi éloigné du charlatanisme de Mercadet ou de Vermouillet, que je l'étais évidemment de la sottise de Turcaret.

« Oui, je fus ambitieux ; mais pouvais-je laisser en friche ces talents politiques dont témoignèrent Vergennes, Maurepas, de Calonne, le congrès des Etats-Unis, Baudin des Ardennes et vingt autres ? Et, si j'ai fait preuve de capacité dans tous les postes où la fortune et mon adresse m'ont placé, suis-je si coupable ? Aux prises souvent avec des aventuriers et des aigrefins, j'ai eu le tort de les battre quelquefois avec leurs propres armes, mais c'était pour la bonne cause toujours. Ma fameuse pantalonnade de Vienne, par exemple, où je mystifiai finalement des Allemands brutaux, réduits à ses vraies et figaresques proportions, doit-elle prévaloir contre la grandeur et l'audace de mon rôle dans la guerre d'Amérique, et contre les mérites de ma correspondance politique avec les ministres de la République comme de la Monarchie ? Enfin, si mes projets de parvenu, et, comme tel, suspect, ont eu une fois au moins l'honneur de triompher dans les conseils royaux, quand je fis de Louis XVI un fauteur secret de l'insurrection des Etats-Unis, « une guerre républicaine », comme on l'appelait dédaigneusement autour de lui, il fallait bien que je n'eusse d'autre talisman que mon habileté. Car enfin je n'ai jamais rampé pour monter, et mon sans-gêne, mes coups de langue, voire d'épée, avec les grands et tous les insolents privilégiés, m'ont valu assez d'injures et de mésaventures pour qu'on ne m'en dérobe pas le mérite.

« Et je fus un précurseur littéraire de la Révolution française, s'il en est un, Sans doute *l'Esprit des lois*, *l'Encyclopédie*, *le Dictionnaire philosophique* et *le Contrat social* ont plus contribué que mon Figaro à la conquête des *Droits de l'homme* ; mais réduire à ces calculs égoïstes, à je ne sais quel rôle de démolisseur inconscient, le rôle que j'ai joué, après les ouvriers de la première heure, comme promoteur des réformes opérées par la Révolution, c'est contester toutes mes œuvres, depuis les *Mémoires contre Goëzman* et le *Parlement Maupeou* jusqu'à *Tarare*, mes préfaces, mes lettres au cours et au retour de l'exil, les témoignages contemporains, l'évidence même.

« Pour en finir avec mes affaires et ma politique, il en résulte au moins ceci qu'elles me firent, ma plume aidant, un ouvrier actif de deux œuvres qui gardent les noms de vieillir, à savoir l'indépendance des Etats-Unis et la Révolution française.

« Je conclus donc sur l'homme que je fus. A un de mes papiers inédits, dont je m'étonne que l'édition se fasse tant attendre et où se trouvent de si bonnes répliques à mes derniers détracteurs, — ah ! l'édition complète de mes œuvres, le voilà le socle le plus solide pour cette statue ! — je confiais ceci : « Pour être bien « avec les autres, il faut être bien avec soi-même et, « pour conclure, il faut se croire estimable pour être « heureux réellement. » Or, j'ai été heureux malgré tout, et ma gaieté — dont je vais vous parler — le prouve : concluez. Pour moi, je reste convaincu qu'après

avoir tout fait, sauf acte de malhonnête homme ; tout vu, surtout le présent ; tout usé, sauf ma gaieté, j'aurais encore le droit de répéter ce que j'écrivis dans certain coin de mon manuscrit du *Mariage de Figaro* : « J'étais « né pour jouer les grands rôles », que je l'ai prouvé, à tout prendre ; que vous êtes prêts, pour la plupart à répéter avec Carlyle : « Beaumarchais était, après tout, « une belle et vaillante espèce d'homme et dans son « genre, un brillant spécimen du génie français » ; que si une partie de la postérité me refusait encore la considération, « cette fleur d'estime », elle doit m'en consoler par la gloire.

« Oui, passant, si tout ce que je t'ai dit de moi jusqu'ic ne vaut pas la statue, du moins n'y a-t-il rien qui l'empêche, et voici qui la méritait :

« Dans le pays et dans le siècle de l'esprit, nul n'eut plus d'esprit que moi et nul ne s'employa plus efficacement à passer de l'idée-force à l'idée-fait, selon la devise d'alors et la loi intime de mon tempérament dont la formule, d'ailleurs elle aussi inédite fut : Qui dit auteur dit oseur. Mais ne va pas croire que cet esprit natif ait suffi à tout, et que mes chefs-d'œuvre soient l'effet de « boutades heureuses ». C'est un métier disait La Bruyère, de faire un livre, comme de faire une pendule ; je le savais, ayant été des deux métiers et les ayant lentement appris, l'un comme l'autre. Chez moi l'homme ne peut toujours, dit-on, être offert en modèle, mais l'écrivain est de ceux qui prouvent brillamment la vérité du mot de Buffon : « Le génie est une longue aptitude à la

patience. » C'est une moralité qu'on n'a songé que récemment à tirer de mes œuvres : elle y est pourtant et on le fit bien voir, mes laborieux brouillons aidant.

« La nature m'avait créé homme d'esprit, mais je sentis tout ce que j'avais à faire pour devenir auteur : toutes les lacunes de mon éducation première à combler, ma vocation et mes modèles à choisir, le monde à observer, mes sujets à inventer, mes formules aussi, et surtout mon goût et mon style à former et à surveiller. Et songez qu'il m'a fallu disputer aux ardeurs de mon tempérament, aux séductions mondaines, aux tracas des affaires, de la fortune et de trente procès, le temps nécessaire à l'accomplissement de cette tâche volontaire. Et voilà comment j'évoluai de l'horlogerie de boutique et de la musique de chambre vers la littérature, si bien qu'ayant débuté à la cour dans l'emploi tenu jadis par ce pauvre d'Assoucy, je pus remplir à la ville celui de Molière.

« Il se rencontre une autre moralité dans mes œuvres ; il n'y en a pas assez pour que je néglige d'en faire ressortir quelques-unes. J'étais doué d'une gaieté qui, s'épanouissant au-dessus des épines de mon esprit, fut peut-être le meilleur de mon génie et que malgré mes pétulances, vous ne devez jamais renier en malin pays de France. Si « rire est le propre de l'homme » au témoignage de maître François, mon maître après Molière, rire est surtout la santé de l'esprit français.

« Qu'on donne un esprit de pédanterie à une nation naturellement gaie, l'Etat n'y gagnera rien, ni pour le

dedans ni pour le dehors. Laissez lui faire les choses frivoles sérieusement et gaiement les choses sérieuses ». C'est l'auteur de *l'Esprit des lois* qui l'a dit, et le conseil est encore de saison.

« A cette gaieté nationale s'alliait dans mon talent une sensibilité dont la fécondité fut moins heureuse, à vrai dire, mais qu'il faut mettre en ligne de compte pour avoir mon total exact. Souvenez-vous que simple, affectueux, généreux, bonhomme même, dans mes relations de famille et d'amitié, sérieux et tenace dans mes affaires, j'étais au dehors mondain, épicurien, ambitieux, malin, fastueux et surtout pétulant, au point de passer d'abord aux yeux de Voltaire pour n'être qu'un « brillant écervelé », et vous aurez la clé de toutes les contradictions de ma conduite, comme de toutes les disparates de mes œuvres. Faute de considérer ce que j'ai appelé d'un nom aussi bizarre que la chose « mon hermaphrodisme moral », tu te condamnerais à méconnaitre également mon caractère et mon talent, en doutant de la sincérité foncière de l'un et de l'autre.

« Mais restons-en à mon talent (ici je vais m'exprimer avec l'immodestie d'un homme en bronze et du style lapidaire). Trois chefs-d'œuvre m'illustrent et déterminent ma place parmi nos grands écrivains du second ordre. J'ai élevé le pamphlet judiciaire jusqu'à la dignité d'un genre littéraire. J'y ai mis assez de gaieté et d'éloquence pour en faire pardonner l'amertume. C'est par là surtout que je l'emporte sur Courrier, supérieur, d'ailleurs, en ce genre à Rousseau par la souplesse vigou-

reuse de ma dialectique, à Voltaire même par sa verve oratoire. C'est une gloire qu'on ne me dispute guère, et certains critiques voient même mon chef-d'œuvre dans les *Mémoires contre Goëzman*. Je ne suis pas de leur avis. Deux de mes œuvres priment à mes yeux, mes Mémoires, à savoir mes deux comédies du *Barbier de Séville* et du *Mariage de Figaro*.

« Pour écrire mes quatre mémoires, le *quaterne* si admiré de Voltaire, ce chef-d'œuvre « de l'éloquence du moment », un grand talent d'avocat, soutenu par les circonstances que l'on sait, suffirait ; mais composer le *Barbier de Séville*, ce chef-d'œuvre de la comédie légère et d'intrigue, et surtout le *Mariage de Figaro*, ce chef-d'œuvre de la comédie satirique et sociale, en un mot, créer Figaro, c'était innover dans la comédie, après Molière, Regnard, Lesage et Marivaux. Il n'y fallait donc rien moins que du génie.

« Mais la postérité est simpliste : elle n'en retient pas long et, pour me résumer devant elle comme je résumais mes mémoires aux puissants du jour, je me dénommerai seulement le père de Figaro qu'elle n'oublie pas, avec une malignité qui a trop duré, certain *distinguo* que je fis jadis, à propos dudit Figaro comme d'autres fils de ma fantaisie, à savoir que si je suis son peintre, peut-être son homonyme, — fils Caron ou, comme on prononçait rue Saint-Denis, *fi-caron*, Figaro, je ne fus pas son modèle en tout, ni même son patron.

« Mais tu es aussi et surtout immortel parce que tu es la plus vivante incarnation littéraire du type français,

« l'homme le plus dégourdi de « ta nation », aussi es-tu natif de Paris, comme moi. Ce n'est pas à Séville que tu as rencontré le comte Almaviva, c'est dans ce même faubourg où nous sommes et où Panurge s'offrit à Pantagruel, Panurge qui, avec sa verte allure, son humeur narquoise et sa gueuse industrieuse, grosses friponneries et bouffonneries à part, est bien autant ancêtre que les innombrables Mascarilles, Scapins, Crispins et Frontins de Molière et autres.

« Aussi as-tu du Parisien les traits essentiels dans le caractère et dans l'esprit, la gaieté aiguë et fanfaronne à l'ordinaire, mais, dans l'instant de la crise, tout le sérieux nécessaire ; très moqueur, et pourtant très sensible : très attaché à tes droits et parfois à tes maîtres, tenant d'ailleurs moins à ton salaire qu'à ton franc parler ; le plus souvent mutin, rarement dupe, jamais sot ; ayant l'esprit attique, mais mâtiné de gauloiserie ; provisoirement vengé par des mots pour rire qui préparent des barricades très sérieuses. Tel est mon Figaro, le plus brillant et le plus terrible des gamins de Paris.

« Au demeurant, le meilleur fils du monde.

« Tel quel, il a sa place marquée dans ce musée théâtral des nations où chacun envoie son portrait-charge, parmi les grotesques Sanniones, les alertes Zannis, les lourds John Bull, les excentriques *frères Jonathan*, parmi tous les polichinelles nationaux ; et, comme il incarne l'esprit français, cette place est celle d'honneur à côté du Démon aristophanesque.

« Au-dessus de mes autres inventions les plus génia-

les, dans les genres du mémoire judiciaire, de la comédie d'intrigue et de la comédie sociale, par cette seule création du type de Figaro, je demande à être considéré comme le premier des comiques français, après l'incomparable peintre des caractères, après Molière.

« Passant, me voilà maintenant, comme homme et comme auteur, sous le véritable angle visuel de la postérité, *sub specie æternitatis*, car je savais le latin quoi qu'on en ait dit, et telles sont mes conclusions, comme je disais au cours de mes triomphants procès. Je ne me flatte pas qu'elles deviennent, toutes sincères qu'elles soient, l'unanimité des suffrages publics, et j'en sais d'avance qu'elles ne rallieront pas : ce sont ceux qu'un de mes critiques, Saint-Marc Girardin, désignait en ces termes « Beaumarchais : sait que l'esprit humain est né pour avancer, et que chacun ici-bas doit chercher à lui faire une part du chemin. Aussi il pousse hardiment en avant. C'est là une gloire ou un crime que ne lui pardonneront guère ceux qui marchent en arrière, ceux qui marchent de côté, et enfin ceux qui ne marchent pas du tout. » A vrai dire, ils sont redoutables et, de ce chef, je n'ai jamais été sans inquiétude et ne le suis pas encore. Aussi vais-je pour terminer vous dire là-dessus ma pensée de derrière la tête, à l'aide d'une de ces allégories qui étaient si fort de mon goût.

« A l'entrée du fastueux hôtel où campa ma vieillesse militante et où je m'étais crânement installé sur la route de la Révolution pour la voir passer, à quelques pas d'ici, à la gueule même de ce faubourg Saint-Antoine

où rugissait déjà le lion populaire, dans mon jardin d'où mes invités regardèrent prendre la Bastille — dont mon Figaro fut bien quelque peu vainqueur, et dont j'eus charge en personne de surveiller la démolition, — j'avais dressé la statue du *Gladiateur combattant*, comme un expressif symbole de ma vie et de mon œuvre. J'apparaissais aux yeux de mes visiteurs, et je m'offrirai sans doute encore à l'imagination de la postérité, sous les traits de ce svelte athlète qui semble s'élancer à corps perdu à quelques parades agressives. « On me voit porter en parant », me suis-je écrié un jour, au fort de la mêlée, et ce n'était pas là des paroles de jactance ; mais ma posture de combat, comme celle du Gladiateur, trahissait, sous l'audace alerte et gaie de l'attaque, une mâle angoisse.

« Tels sont, en effet, les deux sentiments qui dominent dans mon théâtre, ainsi que dans mes Mémoires. Ils sont encore partagés par ceux qui m'approchent, et c'est sous leur dictée impérieuse qu'on a écrit pour ou contre moi depuis un siècle. Il me semble cependant que les avocats du diable ont de plus en plus le dessous. J'attendrai patiemment que les oisifs de la grande ville accueillent de nouveau leurs propos de l'ironie *què-aco*.

« Au reste voici mon dernier mot. A la question dont je faisais, à mes débuts, l'épigraphe de mon drame des *Deux amis* : « Qu'opposerez-vous aux faux jugements, à l'injure, aux clameurs? », je réponds : « mes œuvres ». Elles doivent répliquer à tout, couvrir tout d'un manteau de gloire ; et, si d'aucuns en jugent autre-

ment, je m'en consolerai en répétant: « Je sais bien « que vivre, c'est combattre, et je m'en désolerais peut-« être, si je ne sentais en revanche que combattre, c'est « vivre ». Cette mâle devise a été durant ma vie le secret de mon courage et de ma gaieté, je me résignerai à l'appliquer à ma mémoire. Image de ma vie, mon immortalité est un combat, mais j'y suis vainqueur et de ma victoire ce beau bronze est le trophée parlant.

« Messieurs, voici ce que me paraît dire cette statue au passant, en gros et en style plus ou moins lapidaire, foi de greffier dont la tâche fut un devoir et va finir sur la simple remarque que voici.

« Un Allemand dont le nom sera ici un hommage, puisqu'il honore Beaumarchais de sa sympathique imitation, l'auteur de *Clavijo*, Gœthe, félicitait et enviait la France d'avoir une capitale où, par le privilège de notre longue unité nationale et l'éloquence de nos monuments, notre histoire entière se soit si bien concentrée et symbolisée qu'on la rencontre, vivante et suggestive, à tous les coins de la rue. Eh bien ! au nombre de ces monuments qui sont des pages de l'histoire de la société et de l'esprit français, et qui parleront haut et clair à la foule obscure comme à l'élite intellectuelle, la statue de Beaumarchais devait être et désormais sera. Il est singulièrement à l'honneur du Conseil municipal de Paris d'avoir compris cela le premier. »

CONFÉRENCE

Faite par M. Francisque SARCEY au Théâtre de la République le 13 novembre 1898, avant la Représentation de

LE CID

TRAGÉDIE EN CINQ ACTES DE CORNEILLE

LE CID

Mes Enfants.

C'est pour vous, en vue de vos examens, que Monsieur Jules Bringer a chargé divers orateurs de faire une série de conférences sur le théâtre classique et c'est moi qu'il a prié de les inaugurer en vous parlant aujourd'hui du Cid.

Je vais tout de suite vous donner un moyen très simple pour vous rappeler la pièce dont il sera question au programme et de répondre à toutes les questions que les examinateurs pourront vous adresser. Je sais bien comment les choses se passent d'ordinaire : les élèves lisent sommairement ou même quelquefois pas du tout la la pièce et quelques jours auparavant la plupart d'entre eux apprennent par cœur un compte rendu, généralement bien fait, qu'ils trouvent dans une édition classique. Quand ils arrivent devant l'examinateur ils lui servent des phrases qu'ils ont apprises. Si l'examinateur est de bonne humeur ou bien si l'examiné a de bonnes réfé-

rence ça suffit, mais si l'examinateur fait son devoir, rien ne lui est plus facile que de lui poser deux ou trois interrogations par lesquelles il s'aperçoit vite du truc dont s'est servi le candidat et il peut lui dire : « Monsieur vous avez appris un compte rendu c'est à peine si vous connaissez la pièce, ce n'est pas en cela que consiste l'éducation classique, il faut connaître la pièce et pour cela, il faut l'avoir lue ». C'est le mot : « Il n'y a rien qui aide plus à parler d'un ouvrage que de l'avoir lu, ou bien si c'est une pièce l'avoir vu jouer ».

Mais les impressions que l'élève ressent d'une lecture ou même d'une représentation sont fugitives ; je vais vous donner un moyen pratique de les fixer et de les retrouver au moment précis où vous en aurez besoin. Après avoir lu la pièce, il faut fermer le livre et rechercher quel est le sujet de la pièce, celui du *Cid* est tout simple.

Deux jeunes gens Rodrigue et Chimène s'aiment d'un amour chaste et violent ; les deux pères, le Comte de Gormas et Don Diègue, consentent à cet amour et ont décidé leur prochain mariage ; mais une querelle éclate entre les deux pères : le Comte de Gormas lève la main sur Don Diègue et veut lui donner un soufflet, qui ne peut se laver que dans le sang. Don Diègue trop vieux pour venger lui-même son injure en confie le devoir à son fils qui provoque le comte en duel et le tue. Puisqu'il a tué le père de sa fiancée, il est évident qu'il ne pourra plus épouser celle-ci, mais cependant on s'est intéressé à ces deux jeunes gens beaux et héroïques,

et tout l'effort de l'auteur va être de nous rendre leur mariage, non pas possible, mais souhaitable, et d'arriver à cette conclusion : il est probable qu'il se marieront un jour.

Voilà toute la pièce : Alors mes enfants, au lieu de chercher à vous rappeler les scènes qu'à faites Corneille, il faut vous dire, avec ce canevas comment pourrais-je moi même faire une pièce ; il est évident que n'étant pas auteur dramatique, vous n'y arriveriez pas tout seul et que vous aurez besoin d'être soutenu par Corneille ; mais enfin, il faut chercher à vous rendre compte de l'agencement des scènes, vous aurez plaisir à vous rencontrer avec Corneille et les scènes se fixeront beaucoup mieux dans votre mémoire.

Remarquez que le moyen que nous employons n'aurait eu presque pas raison d'être, s'il s'agissait d'une pièce de Shakespeare, de Schiller, parce que le théâtre de ces poètes est chargé d'épisodes, mais dans notre théâtre classique au contraire, l'action est ramassée autour d'un tout petit nombre de personnages qui sont tous utiles à l'action en sorte que, une fois le sujet établi, on peut logiquement retrouver les personnages qui évolueront dans la pièce et leur imprimer le caractère que l'auteur voudra leur donner.

Il faut donc que nous cherchions d'abord quels personnages nous allons mettre en scène. Il y en a deux, dont nous ne pouvons nous passer : Rodrigue et Chimène, car c'est eux qui vont mener l'action.

Quel caractère allez-vous donner à Rodrigue, il faut

absolument, vu le caractère de la pièce, que ce soit un héros chevaleresque, beau, noble, généreux, délicat ; c'est ainsi que Corneille en fera la fleur de la chevalerie.

Ce n'est pas du tout le caractère historique, et vous pourrez lire là-dessus les études qu'on met en tête du *Cid* dans les éditions classiques ; il y en a même une excellente que je vous recommande, c'est celle de Monsieur Larroumet. Vous y verrez que le *Cid*, non pas celui de la légende, mais celui de l'histoire, était un simple bandit, comme tous les chevaliers de ce temps là. Il était installé à Burgos dans une forteresse où il attendait les passants pour les piller et les rançonner et mettre à mal les femmes, c'était un bandit d'une audace sanguinaire ; mais comme il avait battu souvent les Maures, il était devenu dans l'imagination populaire un brave soldat, défenseur de sa patrie, qui avait aidé l'Espagne à reconquérir sa liberté. L'imagination travaillant sur ce thème, fit ce que Stendhal appelle une cristallisation et c'est ainsi que Rodrigue Campeador est le type idéal du chevalier espagnol, paré de toutes les vertus. Guilhem de Castro, qui le premier a mis à la scène ce type légendaire, lui a conservé encore une certaine rudesse mais en passant les monts pour arriver chez Corneille qui écrivait pour la cour extrêmement polie de Louis XIII, le *Cid* s'est débarrassé de cette grossièreté native et, tout en restant un capitaine héroïque, il est devenu un amant délicat et généreux.

Quant à Chimène, vous la parerez de toutes les vertus qui seyent à l'épouse du plus merveilleux héros qui ait

existé ; mais il faut qu'elle poursuive la vengeance de son père. Vous devrez donc lui donner une âme fière et généreuse ; mais aussi une grande tendresse car elle devra un jour sur le conseil de ses proches, céder à l'amour de Rodrigue. Là, mes enfants, vous remarquerez que, de toutes les héroïnes de Corneille, Chimène est la seule qui soit tendre ; c'est que Corneille ne les comprenait pas ainsi. Voyez Camille, voyez Pauline : cette dernière n'aime pas beaucoup son mari, et à la façon dont elle lui répond, elle prouve qu'elle serait une amante très désagréable. Au contraire, Chimène est tendre avec beaucoup de grâce, de modestie et de pudeur.

Vous aurez ensuite deux autres personnages nécessaires : ce sont les deux pères, d'un côté dom Gormas, le père de Chimène, qui avait accordé la main de celle-ci à don Diègue pour son fils ; mais qui, à la suite d'une querelle, soufflette don Diègue. Vous devrez donc lui donner un caractère brutal. Corneille en a fait un Rodomont, qui fait tromblon de son épée et raille don Diègue d'une façon un peu cynique. Comme il va parler tout à l'heure sur un ton méprisant à Rodrigue qui le provoque, il faut que nous trouvions qu'il a tort ; puisqu'il va mourir dès les premières scènes, il ne faut donc pas qu'on s'intéresse trop à ce comte, afin qu'on pardonne plus facilement ce meurtre légal à Rodrigue. Cependant il faudra lui donner un caractère noble et généreux, car tout doit être chevaleresque dans cette pièce.

Quant à don Diègue, Corneille en a fait le plus beau type de vieillard qu'on puisse trouver. Il lui a donné autant de valeur qu'au *Cid*, mais quelque chose de plus pondéré. On peut donc le comparer au vieil Horace ou à Auguste dans *Cinna*. Il n'y a que Corneille qui ait su créer ces vieillards superbes et magnifiques et un seul homme a réussi à l'imiter, c'est Victor Hugo. Don Ruy Gomez est de la race de don Diègue et du vieil Horace.

Maintenant que vous avez les personnages, il faudra trouver un certain nombre de faits qui rendent possible le mariage du Cid avec Chimène. Par exemple Rodrigue aura sauvé la patrie en repoussant les Maures, un autre fait sera celui-ci : Chimène ayant pris un défenseur, un tenant de sa cause comme cela se passait dans la chevalerie antique, Rodrigue le vaincra, le désarmera et l'enverra porter son épée aux pieds de Chimène. Il faudra donc trouver un personnage qui joue ce rôle, c'est Arias, personnage du second plan, à qui il faudra donner des sentiments chevaleresques, parce que dans cette pièce on est toujours dans des régions sublimes ; ce rôle est assez pâle et ne brille qu'un moment, quand Arias se jette en avant et réclame l'honneur de combattre pour Chimène. Il y a encore un personnage nécessaire, c'est le roi de Castille qui sera au courant de tous les incidents et qui pourra conclure. Il ne faut pas en faire un roi très autoritaire ; par exemple, un Pédro le Cruel comme dans la pièce espagnole, car il n'aurait qu'à ordonner à Chimène d'épouser Rodrigue et la pièce serait finie. Corneille en a fait un personnage qui joue le rôle

d'arbitre dans la querelle des deux amoureux, et c'est lui qui trouve moyen de tout arranger pour le mieux, en faisant d'abord, grâce à un stratagème, avouer à Chimène son amour ; puis, en décidant que le vainqueur du duel entre le Cid et don Arias, que Chimène a pris pour son chevalier, sera le mari de la jeune fille. Le roi est donc un personnage capital.

Corneille a ajouté un personnage qui n'est pas indispensable : l'Infante.

Je me rappelle qu'un jour au théâtre Français, j'assistai à une représentation du *Cid*, la toile se lève : pas d'infante. On avait passé les deux premières scènes : je m'étonne, j'étais presque le seul dans la salle à m'en apercevoir ; on vint alors prévenir que l'actrice qui jouait l'infante était malade. Tout le rôle fut ainsi supprimé, ce qui n'empêcha pas la pièce de marcher très bien.

Quelques jours après, je reçus de quelques jeunes gens des lettres indignées, se plaignant qu'au théâtre Français on mutilât Corneille. Je répondis de mon mieux à ces jeunes gens pour les consoler. Tout cela prouve que le rôle de l'infante est de pur ornement. Il est charmant quand il est bien joué ; mais nous pouvons presque l'éliminer de cette analyse.

Il faut maintenant imaginer les évènements que vous permettrout d'arriver à cette solution, qui, au premier abord, paraît monstrueuse, faire épouser une jeune fille par celui qui a tué son père. Corneille a imaginé d'abord une querelle entre deux comtes, qui aboutit à un soufflet

donné par le comte de Gormas. En réalité le soufflet n'est pas donné, le comte de Gormas tire seulement son gant et fait le geste de le jeter à la tête de don Diègue.

Celui-ci s'indigne et son fils arrivant sur ces entrefaites a, avec lui, l'immortel dialogue : « Rodrigue, as-tu du cœur ? »

Pour comprendre l'effet de cette scène, il faut se reporter à cette date inoubliable, la plus grande peut-être des annales de la littérature française 1636, c'est alors qu'est née la Tragédie, tout un genre qui, pendant deux siècles, a porté au plus haut degré la gloire de l'art dramatique français. Songez qu'à ce moment gouvernait Richelieu et qu'il venait de rendre contre le duel des édits d'une sévérité excessive, au point que quelques grands seigneurs qui avaient enfreint sa défense avaient payé de leur tête ce coup d'audace ; ce revirement de mœurs avait secoué toute l'aristocratie française.

Vous savez comme ces grands seigneurs étaient habitué à tirer pour rien l'épée qu'ils avaient au côté : ainsi que Victor Hugo nous a dépeint les premières scènes de Marion de Lorme, Richelieu venait de leur verrouiller l'épée au côté, ce que les rendait furieux. Tout à coup, ils voient entrer en scène un grand seigneur don Diègue qui tient à son fils un langage d'une énergie singulière.

Vous vous imaginez quel effet dut faire sur le public cette apothéose du duel; je vous ferai observer qu'on accuse toujours Richelieu d'avoir été l'âme de la guerre qui fut faite contre le *Cid*. Sans doute, dans l'animosité

de Richelieu, il y avait un peu de vanité littéraire froissée, car le Cardinal se piquait de bien écrire, surtout pour le théâtre et fut vexé de voir cette jeune gloire qui surgissait, rejetant dans l'ombre lui-même et tous les poètes qu'il avait protégés jusque-là ; mais les grandes âmes ne se gouvernent pas uniquement par de vils motifs et si la pièce déplut à Richelieu, ce fut pour des motifs politiques, il sentait très bien que cette apologie du duel faite devant la foule avec un pareil éclat contrariait ses projets.

En effet, la scène est de toute beauté et flattait les passions du jour. Rodrigue accepte d'être le second de son père ; il reste sur la scène où il débite les fameuses stances « Percé jusque au fond du cœur...

Ces stances et celles de Polyeucte sont les seules qu'il y ait dans le théâtre classique ; il est très fâcheux que nos poètes aient renoncé à ce moyen de varier leur tragédie et d'élever les âmes.

A certains moments de la vie, l'âme est transportée au-dessus d'elle-même dans une région lyrique : il est alors naturel que les sentiments de l'âme se répandent non plus dans l'alexandrin ordinaire, mais sous forme d'ode. Les stances du *Cid* sont admirables, le nom de Chimène y revient à chaque couplet, c'est un véritable drame que Victor Hugo a appelé : une tempête sous un crâne.

A la Comédie Française, il y a un acteur qui s'appelle Mounet-Sully, qui disait ces stances d'une façon incomparable : il en faisait une tragédie dans la tragédie.

Il est désolant que les beaux esprits du temps de Corneille se soient insurgés contre lui et l'aient contraint de renoncer à ce moyen d'élever les âmes. Depuis lors, sauf dans *Polyeucte*, personne n'a repris la tradition.

Enfin, Rodrigue va se battre avec le comte : « A moi, comte deux mots » tout à l'heure la scène commençait ainsi : « Rodrigue as-tu du cœur..

Nous aurons ensuite une scène commençant ainsi : « Sire, sire, justice ». Tous ces mots donnent des élans prodigieux à la scène. Corneille ne les a plus jamais retrouvés et personne après lui. Voilà pourquoi cette pièce est si jeune depuis lors. Corneille a fait de très beaux ouvrages, entre autres : *Polyeucte* qui est supérieur par bien des côtés au *Cid*, mais dans le *Cid* il y a un élan perpétuel ; on y trouve de ces accents qui ne peuvent émaner que de l'âme d'un poète de 25 à 30 ans.

Rossini, dans son âge mûr, disait : « Je referai peut-être *Guillaume Tell*, mais je ne pourrai certainement pas refaire le *Barbier de Séville* ». De même j'ai entendu dire à Dumas : « Je pourrai peut-être refaire une pièce pareille au *Demi-Monde*, mais je ne referai pas certainement la *Dame aux Camélias* ». En effet, pour faire de telles œuvres, il faut être très jeune et très amoureux.

Le comte répond par des rodomontades, mais Rodrigue ne veut rien entendre et tous les deux sortent ; dans ce duel, le comte est tué, mais voilà alors Rodrigue dans un grand embarras : aussitôt le roi apprend ce qui s'est

passé et Chimène vient lui demander justice de la mort de son père. Ce n'est pas Rodrigue qui peut plaider contre elle, et son père prend sa place. Alors a lieu le dialogue entre Chimène qui dit : « Il a tué mon père, » et don Diègue : « Il a vengé le sien ». Puis tous les deux s'expliquent devant le roi qui promet d'examiner l'affaire, et chacun s'en va.

Quelle est maintenant la *scène à faire*? Voilà deux jeunes gens qui sont séparés par ce duel : que vont-ils faire? Il faut d'abord qu'ils s'expliquent. Là-dessus, tous les commentateurs de s'écrier : il est tout à fait inconvenant que Rodrigue vienne en cette occasion parler à Chimène.

J'admets que ce soit contraire à la bienséance, mais il y a au théâtre une règle qui prime toutes les bienséances: c'est que lorsque le public désire absolument que deux personnages se voient et se parlent, il faut les mettre en scène. Peu importe que la situation soit ridicule ou se fasse dans un endroit où elle ne devrait pas se faire. Si le sujet exige cette scène, le poète doit la faire. Rodrigue s'en va donc chez Chimène et quand celle-ci arrive, elle se trouve face à face avec lui et s'écrie :

« Quoi, Rodrigue chez moi». Puis c'est fini, ils s'expliquent. Cette scène est admirable, mais elle n'a jamais fait beaucoup d'effet au théâtre. Ainsi, mes enfants, si vous trouvez cette scène un peu longue et un peu alambiquée, il ne faudra pas vous en prendre à l'actrice: c'est que Rodrigue et Chimène sont dans une situation telle que leurs sentiments sont un peu substils et

alambiqués. En effet, Chimène aime Rodrigue non pas quoique il ait tué son père, et qu'ayant été insulté il a vengé son honneur. Elle le trouverat indigne d'elle s'il avait différé sa vengeance et sacrifié son honneur à son amour. Quant à Rodrigue, il aime Chimène, mais il aime encore mieux son honneur et il n'ose pas le dire. Ainsi tous deux ne peuvent pas se déclarer leurs véritables sentiments et restent sur la réserve. Ils finissent pourtant à se laisser aller à leur amour et ils se disent : « Que nous sommes malheureux, ô miracle d'amour, ô comble de misère ! que de pleurs et de maux nous ont coûtés nos pères..... »

Et tous deux se mettent à pleurer. La situation est un peu comique, voilà pourquoi cette scène n'a jamais produit beaucoup d'effet, même jouée par Rachel. Il faut en effet beaucoup de noblesse et d'éclat en même temps qu'une ardente soif de vengeance, mais il faut aussi une voix mouillée de larmes. Il est impossible qu'une actrice possède toutes ces qualités à la fois. L'actrice que j'ai trouvée la meilleure dans cette scène, c'est Mademoiselle Rousseil qui avait une voix tendre et pathétique et qui à la fin de cette scène était tellement émouvante qu'elle eût *fait pleurer des pierres*.

Si vous allez au Théâtre-Français, quel que soit le talent de la personne qui jouera ce rôle, elle pourra très bien dire le commencement, mais arrivée à la fin, elle ne vous touchera plus.

Rodrigue et Chimène sont donc partis en disant : il

n'y a rien à faire. La scène reste suspendue ; mais dans le lointain, nous voyons que les deux amoureux s'acheminent vers le mariage. Au moment où ils sortent, entre don Diègue. A cet endroit, vous trouvez dans toutes les éditions du *Cid* une note de Voltaire ainsi conçue : « Il est absurde que Chimène s'en aille d'un côté et Rodrigue de l'autre et que le vieillard entre sans voir aucun deux. » C'est que Voltaire lisait la pièce dans le texte et ne la voyait pas jouer comme elle devait l'être. Celle-ci était jouée dans un seul décor, ce qui était absurde. Corneille ne s'était pas soucié de ce détail, parce que autrefois il y avait ce qu'on appelle le « dioxecos ». Je ne vous en ferai pas la théorie, mais des recherches archéologiques faites depuis une dizaine d'années, nous ont appris que le théâtre du temps de Hardy et dans les premiers temps de Molière, représentait à droite une rue, vers le le milieu une salle de palais et dans le fond une autre salle. On savait par convention que lorsqu'une personne entrait, elle était dans la rue. On pouvait donc changer de lieu sans changer de décors. Aujourd'hui, au Théâtre Français et ici même, vous verrez qu'on fait un changement de décors : c'est la nuit, don Diègue cherche son fils, qu'il n'a pas vu depuis le duel, pour le féliciter; il y a là une des plus belles scènes du monde ; le père dit à son fils : « Touche ces cheveux blancs, à qui tu rends l'honneur. » Il l'embrasse avec transport. Son fils lui répond : Je suis enchanté de vous avoir sauvé l'honneur, mais j'ai perdu ma fiancée, mon mariage est brisé.

Je suis trop malheureux, il me reste plus qu'à me uer. » Son père lui répond : « Au contraire, il faut forcer Chimène à te donner sa main, et il lui enseigne un moyen ». Les Maures doivent surprendre la ville ce soir, j'ai 500 amis chez moi, mets-toi à leur tête, marche avec eux contre les assaillants et quand tu les auras vaincus comme un brave capitaine, tu viendras trouver Chimène qui sera forcée de céder. Il est vrai que jusqu'à présent on n'avait pas encore parlé des Maures : on a bien reproché à Corneille sa maladresse, mais au théâtre cela n'a pas d'importance. Le point capital est de contenter le public et le public ne demande qu'une chose, c'est que Rodrigue fasse une action d'éclat, quelle qu'elle soit, afin de mériter la main de Chimène ; aussi Corneille ne se mit-il pas en quatre pour justifier le roi qui n'a pas pris de précautions contre les Maures. L'important est qu'il y ait des Maures et que Rodrigue les taille en pièces. Peu importe comment l'affaire est amenée, quand il s'agit d'un chef-d'œuvre consacré. Mais combien de pièces sont tombées sur de simples niaiseries comme celles-là.

Rodrigue ayant défait les Maures paraît devant le roi à qui il raconte le combat dans un récit qui est un des plus beaux de notre langue française, si jamais Mounet Sully joue encore ce rôle, je vous conseille d'aller l'entendre. Malheureusement il se croit trop âgé pour le jouer.

Chimène vient à la suite de ce récit demander justice au roi, elle paraît être gênée et on sent bien qu'elle ne

désire pas la mort de Rodrigue; mais il faut bien qu'elle fasse son devoir jusqu'au bout. Elle dit : « Il est juste, grand roi qu'un meurtrier périsse ». Le roi lui répond : « Je ne puis pourtant pas faire périr un homme qui vient de sauver la patrie ». Chimène lui demande alors de prendre un chevalier qui défendra ses droits ; le roi y consent parce que c'était la règle de la Chevalerie. Alors s'avance le pâle Arias qui traverse mélancoliquement toute cette pièce et qui répond à don Diègue, demandant qui serait assez téméraire pour lutter contre le *Cid*. « C'est moi qui serai ce vaillant ». Il y a, à chaque instant, dans cette pièce des poussées d'héroïsme. C'est alors que le roi déclare que celui des deux qui sera vainqueur, sera le mari de Chimène, ce n'est qu'un artifice qui nous plaît, parce qu'on voit bien que c'est le *Cid* qui triomphera. Il ne faut pas qu'il triomphe tout de suite, parce que le 5e acte serait inutile, aussi Corneille a voulu faire une seconde entrevue entre Rodrigue et Chimène. Je vous prie de croire que s'il était venu chez moi pour me prévenir de cette intention de faire cette scène, je lui aurais dit : « Mon ami, ne faites pas cela ; d'abord ça ferait double emploi avec la première entrevue et puis les deux héros ne peuvent que répéter ce qu'ils ont déjà dit ». Heureusement Corneille ne demanda pas conseil aux critiques de son temps, d'ailleurs, il ne les aurait pas écoutés. Cette scène est très curieuse, le *Cid* vient chez Chimène avec l'intention de lui faire avouer qu'elle veut le voir vainqueur. Chimène désire sa victoire, mais ne le lui a pas encore dit.

Le *Cid* attend cet aveu de sa bouche comme une patente pour aller se battre. Après une discussion entre eux, Chimène poussée dans ses derniers retranchements laisse échapper cette exclamation : « Sors vainqueur, d'un combat dont Chimène est le prix ». Alors éclate cette explosion juvénile de Rodrigue : « Paraissez Navarrais, Maures et Castillans »...

Le *Cid* triomphe d'Arias, le désarme et l'envoie porter son épée à Chimène. Le roi survient alors et dit à Chimène qui lutte encore, mais seulement pour le principe: Il faut bien que Rodrigue devienne ton mari puisque je l'ai promis, il faut qu'il aille par ses exploits fameux, dépasser la renommée... *Laisse faire le temps, la vaillance et ton roi.*

Ainsi finit la pièce : Je vous supplie maintenant mes enfants d'oublier ce que je viens de vous dire pour vous livrer à l'admiration de ce chef-d'œuvre dont on disait au XVIIe siècle : « C'est beau comme le *Cid* ».

Francisque SARCEY.

CONFÉRENCE

Faite par M. TROLLIET
Professeur de Rhétorique au Collège Stanislas
le jeudi, 9 décembre 1897
avant la représentation de

TARTUFE

COMÉDIE EN CINQ ACTES DE MOLIÈRE

TARTUFE

La question religieuse dans TARTUFE

MESDAMES, MESSIEURS,

Le spectacle de tout à l'heure va commencer par *Andromaque* (1); et mon intention était bien de vous parler aujourd'hui de la pièce de Racine. Mais le conférencier ou plutôt la conférencière qui doit me succéder et qui porte un nom déjà connu et goûté du public, ayant témoigné le désir de vous présenter la tragédie racinienne, ce désir fut naturellement pour moi un ordre et je me suis effacé avec d'autant plus d'empressement devant mon gracieux confrère, que cela revenait presque à une femme, d'être auprès de vous l'introductrice, l'advocate du plus féminin de nos tragiques.

Donc, laissant de côté le jeune et vibrant chef-d'œuvre de Racine, laissant, non sans quelque regret et mélan-

(1) Conférence faite par Mlle CHAUVIN, docteur en droit, sur *Andromaque*, qui paraîtra dans le tome IX.

colie, le romantique Oreste, le superbe Pyrrhus, la plaintive Andromaque, l'amoureuse Hermione, toutes ces ombres fières ou charmantes, je passse tout de suite à leur antipode repoussant, à ce fantôme de laideur et de noirceur, à cet imposteur, à ce coquin, à ce monstre : Tartufe.

Monstre en effet, mais un monstre si complexe, si chargé de matière et de signification, si riche d'observation et aussi d'énigmes, si impénétrable parfois sous son masque, qu'on se demande encore aujourd'hui où Molière avait bien pu le trouver et le cueillir, qnelle était son origine, quelle était sa profession, quelle était son monde ? Appartenait-il à la bourgeoisie ou au bas fonds de la société ? Etait-ce un bedeau sordide ou un aventurier de haute allure ? Etait-ce un ecclésiastique ou un laïque ? Faisait-il partie — car cette question même, on se l'est posée — de l'armée des jésuites ou de la secte des jansénistes? Mystère. Mais si ces questions sont restées insolubles, n'est-ce point parce qu'elles devaient l'être ? et si après deux siècles, on n'a pas encore pu retrouver l'original du personnage, n'est-ce point parce qu'il n'a jamais existé? ou plutôt qu'il existait à des milliers d'exemplaires et sur des milliers de visages. D'où venait Tartufe ? De nulle part, et de partout. Nous connaissons bien le procédé de Molière. Jamais il ne copiait fidèlement, servilement la réalité, mais il ramassait à travers l'ondoyante et misérable humanité des éléments de ridicule et des germes de vice, les mélangeait et les pétrissait, les fécondait à nouveau, puis les jetait

tout vivants et frémissants sur la scène, être multiples et énormes à la fois, ressemblants et supérieurs à beaucoup d'êtres réels, créations et non reproductions, types et non individus, enfants de l'observation mais surtout du génie. Qui était Tartufe ? Il n'était pas un tel ou un tel, mais il était embryonnaire au fond de beaucoup d'âmes, reconnaissable sur beaucoup de figures, il était disséminé par morceaux et lambeaux à travers cette société du XVIIe siècle, si dévote en apparence, mais au fond dévouée à ses seuls intérêts, au fond si dure, si égoïste, si pharisaïque, et malgré Vincent de Paul, Pascal et Bossuet, vidant peu à peu la religion de toute morale et de de toute humanité. Il était aposté à tout coin des rues et des ruelles parmi

Ces gens qui, par une âme à l'intérêt soumise,
Font de dévotion métier et marchandise,
Et veulent acheter crédit et dignités
A prix de faux clins d'yeux et d'élans affectés,
Ces gens, dis-je qu'on voit d'une ardeur non commune
Par le chemin du ciel courir à leur fortune,
Qui brûlants et priants, demandent chaque jour,
Et prêchent la retraite au milieu de la cour,
Qui savent ajuster leur zèle avec leurs vices,
Sont prompts, vindicatifs, sans foi, pleins d'artifices,
Et pour perdre quelqu'un couvrent insolemment
De l'intérêt du Ciel leur fier ressentiment,
D'autant plus dangereux dans leur âpre colère,
Qu'ils prennent contre nous des armes qu'on révère,
Et que leur passion, dont on leur sait bon gré,
Veut nous assassiner, avec un fer sacré.

Gens fort nombreux alors, si l'on en croit, non-seulement cette tirade de Cléante, mais les mémoires de de l'époque — voyez Bussy-Rabutin, voyez le Cardinal

de Retz, voyez Saint-Simon, — gens qui n'étaient pas l'exception, ni peut-être même la minorité, mais le grand nombre, de telle sorte que dans son *Tartufe*, en peignant la dévotion fourbe, stérile en vertus et faisant bon ménage avec plus ou moins de vices, Molière touchait non pas à une maladie rare, mais à un mal très répandu, un mal du siècle, si l'on peut dire, car si plutôt l'irréligion, l'athéisme doivent être le mal des siècles suivants, la religion défigurée et inhumaine semble avoir été le mal du XVIIe siècle, de telle sorte que ce siècle si souvent appelé le siècle chrétien, pourrait bien porter un faux nom et lui-même aussi un masque, car ce qui lui manqua peut-être le plus — quelques grands et sublimes chrétiens toujours mis à part — c'est la bonté, c'est la justice, c'est la fraternité, toutes les douces et bienfaisantes vertus sociales enseignées par le Christ,

Mais appartenait-il donc à un poète comique ou à un comédien poète de rappeler ces vertus au monde tout en flétrissant les vices contraires ? Le fournisseur attitré des divertissements profanes a-t-il le droit, même s'il a du génie, de s'aventurer sur un terrain sacré pour séparer l'ivraie du bon grain ? Le théâtre est-il assez nuancé pour discerner en ces matières le vrai du faux, assez prudent pour ne pas atteindre la religion elle-même, tout en visant surtout la grimace religieuse, le trafic religieux ? Nouvelle question qui se pose dès l'apparition du *Tartufe* et qui celle-là aussi après plus de deux siècles n'est pas encore tranchée ? Pourquoi il fut et il reste difficile de la résoudre ? Nous allons essayer de le dire.

La comédie du *Tartufe* était si réellement la peinture intense d'un mal profond et général, que l'œuvre ne laissa aucun spectateur indifférent, qu'elle rencontra tout de suite des partisans chaleureux et des détracteurs acharnés. Dès sa naissance le « monstre » départagea le siècle en deux. Dans le camp des ennemis du *Tartufe* se trouvaient la reine-mère Anne d'Autriche, âme espagnole qui pressentait le coup terrible porté par l'œuvre à la superstition, bien plus et nous le verrons, au mysticisme ; le Président Lamoignon qui interdit la pièce en 1667 au lendemain de la première représentation devant le grand public, tous les prédicateurs et parmi eux Bourdaloue qui dans son sermon sur *l'hypocrisie* reproche ouvertement à Molière, de s'être arrogé un mandat réservé aux seuls directeurs chrétiens, aux ministres de Dieu, tous les fanatiques et parmi eux un certain Pierre Roullé, docteur de Sorbonne qui dans un pamphlet virulent appelait Molière « un démon vêtu de chair et habillé en homme » et aurait bien voulu le livrer au feu du bûcher afin de le renvoyer le plus vite possible aux flammes éternelles ce qui fit dire à Boileau :

> L'un défenseur zélé des bigots mis en jeu
> Pour prix de ses bons mots le condamnait au feu.

Dans le camp des amis de Molière, qu'y trouvait-on ? Boileau d'abord et parce qu'il aimait l'auteur, et parce qu'il devait adorer Cléante qui professe en vers pareils aux siens — voir le 4me chant de l'Art poétique — la morale de l'honnête homme ; et en dehors des gens de lettres, Henriette d'Angleterre, le prince de Condé, le

frère du roi, tout le parti des Mécènes intelligents, tous ces voisins du trône qui par liberté d'esprit ou simplement par élégance, par dilettantisme protégeaient le *Tartufe* comme plus tard le comte d'Artois et son groupe devaient protéger le *Mariage de Figaro* ; du reste la comédie de Molière avait été jouée d'abord à Villiers-Cotterets chez Monsieur et au Raincy chez Condé; et comme elle avait été leur hôtesse, elle avait droit à leur courtoisie... Et même à celle du roi, car c'est à Versailles devant le roi qu'elle avait fait sa première apparition, sinon en cinq actes, du moins en ses trois premiers actes; et Louis XIV avait ri, comme il devait rire aux *Plaideurs*: il riait encore facilement à cette époque de sa jeunesse et de ses plaisirs, et l'austère coiffe de la Maintenon n'apparaît pas encore dans les couloirs du palais, et ce même Louis XIV, leva l'interdit du Président et laissa Tartufe monter définitivement sur la scène. Et l'on se demande comment ce monarque donna une permission qu'aurait probablement refusée depuis toute république et c'est sans doute parce qu'il ne voyait pas toute la portée libérale et philosophique de l'œuvre, c'est aussi parce qu'il avait du goût pour le théâtre de Molière et une estime réelle pour l'auteur et c'est peut-être aussi parce que, dans la pièce, il jouait en quelque sorte un rôle lui-même, le rôle du *deus ex machina* comme vous le verrez tout à l'heure: or quand on fait partie de la troupe on ne tire pas sur le directeur.

Enfin parmi les spectateurs auditeurs bienveillants

du Tartufe se rangeait encore, mais peut-être malgré lui, un protecteur imprévu, le légat du Pape. Député à la cour de Louis pour lui apporter les excuses du Souverain-Pontife, (Rome venait d'insulter notre ambassadeur le duc de Créqui) il se trouva à une lecture du *Tartufe*, et comme il était diplomate, il dut sourire par politesse, et s'abstint d'autant plus de faire du scandale qu'il venait demander pardon pour le scandale d'hier. Mais s'il était intelligent et s'il écouta attentivement la pièce, lui aussi dut se dire comme l'autre : « Ce qu'il y a de plus étonnant ici, c'est de m'y voir ».

Oui ! si son Eminence écouta la pièce vers par vers, elle put en relever au passage plus d'un qui sonnait irrévérencieusement à des oreilles religieuses, comme ceux-ci :

Ah ! pour être dévot, on n'en est pas moins homme...
Ah ! vous êtes dévot et vous vous emportez !

Plus d'un qui avait un air de satire irrespectueuse et semblait dirigé contre d'illustres conversions, comme ceux-là :

Il est vrai qu'elle vit en austère personne
Mais l'âge dans son âme a mis ce zèle ardent
Et l'on sait qu'elle est prude à son corps défendant ?

Plus d'un qui avait un accent de révolte, et ressemblait à une protestation contre les sentences portées et les punitions exercées par les hommes dans l'intérêt de Dieu, contre toute juridiction vengeresse se substituant au tribunal céleste ; ces vers-là par exemple, prononcés

non plus par Dorine la malicieuse, mais par Cléante, le sage de la pièce :

Des intérêts du ciel pourquoi vous chargez-vous !
Pour punir un coupable a-t-il besoin de vous ?
Laissez-lui, laissez-lui le soin de ces vengeances.

paroles qui semblent annoncer les paroles de Montesquieu, dirigées contre l'Inquisition : « Il faut éviter les lois pénales en fait de religion... Le mal est venu de cette idée, qu'il faut venger la Divinité. Mais il faut faire honorer la Divinité et ne la venger jamais » tant il est vrai que Molière par la substance et la portée de son œuvre est bien plûtôt le devancier des philosophes du XVIIIe siècle que le contemporain de Bossuet.

Oui, si l'ambassadeur du Saint-Siège, si le représentant de la religion eut ce jour-là de bons yeux, il dut voir que cette religion, en dépit des précautions adroites prises par l'auteur, n'était pas en merveilleuse posture dans la pièce, et n'en sortait pas grandie ; il dut remarquer que tous ceux qui y jouaient un rôle sympathique ou brillant, tous ceux qui y faisaient preuve d'honnêteté, de bon sens ou d'esprit, tous ceux-là ou se moquaient de la dévotion ou se passaient d'elle, car sans doute Cléante fait l'éloge des vertueux dévots; mais nulle part il ne se dit dévot lui-même ; et achevant sa remarque, le nonce dut observer que par contre, tous les dévots de la pièce jouaient un personnage ridicule ou odieux et étaient intolérables comme Orgon, ou infâme comme Tartufe.

Mais dira-t-on Tartufe n'est pas un dévot ; et s'il en a

le masque, il n'en a pas l'âme. C'est vrai il n'a pas l'âme du vrai dévot, mais il n'en a pas moins les habitudes, les allures, les gestes, les pratiques de la dévotion. Tartufe est-il un incrédule qui se couvre du manteau de la religion afin de se pousser dans le monde, ou est-il au contraire un pratiquant, un croyant qui associe dans une promiscuité ancienne, routinière et à demi-inconsciente la religion et le vice, la dévotion et l'ordure, la bigoterie et l'imposture ? C'est là qu'est la question. En vain Molière dit-il dans sa Préface : « si l'on prend la peine d'examiner de bonne foi ma comédie, on verra sans doute que mes intentions y sont partout innocentes, et qu'elle ne tend nullement à jouer les choses que l'on doit révérer, que je l'ai traitée avec toutes les précautions que me demandait la délicatesse de la matière, et que j'ai mis tout l'art et tous les soins qu'il m'a été possible pour bien distinguer le personnage de l'Hypocrite d'avec celui du vrai Dévot. J'ai employé pour cela deux actes entiers à préparer la venue de mon scélérat. Il ne tient pas un seul moment l'auditeur en balance : on le connaît d'abord aux marques que je lui donne et d'un bout à l'autre il ne dit pas un mot, il ne fait pas une action qui ne peigne aux spectateurs le caractère d'un méchant homme. « D'un méchant homme » sans doute, d'un « scélérat » c'est entendu, mais remarquons que Molière ne dit pas : d'un « Athée » d'un « impie. » Il ne le dit dans aucune ligne de sa défense, ni dans aucun vers de sa pièce, il laisse entendre que Tartufe vient du monde dévot et non du groupe incrédule. C'est

le libertin Don Juan qui est un hypocrite impie : mais Tartufe est un hypocrite religieux.

On s'est demandé souvent pourquoi Molière en 1664 voulut peindre le vice de l'hypocrisie qui ne devait sévir réellement dans la cour que vingt ou trente ans plus tard ; et pour raison on a trouvé — on en trouve toujours — que l'auteur du Tartufe était un prophète autant qu'un observateur. Mais ne serait-ce pas plutôt que dans le Tartufe, Molière a voulu peindre non surtout un hypocrite qui joue constamment un rôle, mais un dévot de nature qui s'épanouit en sensualité et en iniquité, non surtout une dévotion empruntée, calculée, mais surtout une dévotion animale, instinctive et par suite maladroite à force d'être énorme. C'est l'*Onuphre* de La Bruyère — que de fois on a fait ressortir la différence des deux personnages ! — qui est le véritable hypocrite, et non pas le Tartufe de Molière. C'est Onuphre qui ne commet jamais de sottises, qui porte toujours son masque, qui pour séduire une femme se garderait bien d'employer « le jargon de la dévotion ; ce n'est point par habitude qu'il le parle, mais avec dessein ». Chez Tartufe au contraire, ce jargon lui échappe en toutes ses paroles, cette dévotion lui sort par tous les pores. Onuphre est un dévot à base de politique, Tartufe est un fourbe à base de dévotion. Onuphre n'est qu'un rôle. Tartufe est aussi un rôle, mais surtout une nature, un tempérament et c'est pour cela qu'il est si dramatique, si scènique, si vivant.

Mais si ce personnage est ainsi entendu, on voit tout

de suite que la portée de la pièce est autrement redoutable, car alors ce n'est plus seulement la fausse dévotion qui est atteinte, c'est la dévotion elle-même, c'est la superstition présentée comme inféconde en vertus et féconde en laideurs et en vices, c'est la foi sans les œuvres, c'est la religion sans la morale.

Voilà pourquoi dès l'apparition du *Tartufe* et depuis, toutes les fois qu'il fut question de lui — car les deux camps qu'il créa dès l'abord se sont perpétués à travers les âges — tous ceux qui furent et sont plus soucieux de religion que de morale furent et sont instinctivement contre *Tartufe*. Ils sentent que là est un adversaire un ennemi masqué, un ennemi latent, mais un ennemi. Et parmi les croyants ceux qui protestent le plus contre la pièce, ce sont tous les fervents de la casuistique et de la mystique. Pourquoi? les casuistes, parce qu'ils y retrouvent leurs finesses et leurs subtilités livrées au ridicule et tournées à un usage criminel.

> Selon divers besoins il est une science
> D'étendre les liens de notre conscience,
> Et de rectifier le mal de l'action
> Avec la pureté de notre intention.

En vain Molière, dans toutes les éditions de sa pièce écrivait-il en marge de ses vers : « c'est un scélérat qui parle » ces vers en étaient-ils moins comme un écho des Provinciales et pour tous les rieurs de la salle, n'est-ce point la guerre ouverte contre les Jésuites. Les mystiques, parce que Molière a prêté aux lèvres obscènes de Tartufe leur langage suave et brûlant, parce qu'il a pro-

duit la plus grossière des passions en des paroles réservées au plus divin des amours. Une des plus belles déclarations d'amour qui existe au théâtre, n'est-ce point celle de Tartufe à Elvire.

L'amour qui nous attache aux beautés éternelles
N'étouffe pas en nous l'amour des temporelles ..,
Vous devez vous en prendre à nos charmants attraits.
Dès que j'en vis briller la splendeur plus qu'humaine,
De mon intérieur vous fûtes souveraine ;
De vos regards divins l'ineffable douceur
Força la résistance où s'obstinait mon cœur
Elle surmonta tout, jeûnes, prières, larmes
Et tourna tous mes vœux du côté de vos charmes.
Mes yeux et mes soupirs vous l'ont dit mille fois,
Et pour mieux m'expliquer j'emploie ici la voix.
Que si vous contemplez d'une âme un peu bénigne
Les tribulations de votre esclave indigne
S'il faut que vos bontés veuillent me consoler
Et jusqu'à mon néant daigne se ravaler,
J'aurai toujours pour vous, ô suave merveille,
Une dévotion à nulle autre pareille.

Quels beaux vers de tendresse et de passion ! oui, mais aussi quelle profanation, quel sacrilège se diront les âmes mystiques et les âmes tendres songeant quelle bouche les prononce et dans quelle intention. Et c'est ainsi que Molière dans son Tartufe, tout en déplaisant à ceux qui ont l'amour de la religion risquait aussi de déplaire à ceux qui ont la religion de l'amour.

Et les uns et les autres, répondant à la question posée plus haut, semblent dire : Non ! le poète comique n'a pas le droit de toucher à des matières si saintes et si délicates. Et pourtant, Molière pourrait leur répondre : « De quoi vous plaignez-vous ? Cœurs mystiques,

vous avez sainte Thérèse, cœurs tendres, vous avez Racine. Ne me demandez pas ce que vous leur demandez, et ce que je ne puis, ce que je ne dois pas vous donner. Ma fonction est autre, et mon rôle pour être plus brutal est peut-être plus salutaire. J'ai porté le fer dans la plaie : vos sensibilités en frémissent, vos scrupules en sont froissés, mais votre âme tout en étant blessée par endroits, votre âme si elle est essentiellement honnête, doit au fond m'approuver et m'estimer, car j'ai adoré la franchise, souvenez-vous d'Alceste, et j'ai beaucoup aimé l'humanité : écoutez mon Cléante ».

Vous l'écouterez tout à l'heure, Mesdames et Messieurs, et certainement vous l'applaudirez. On a eu tort de croire et de dire que Cléante était un rôle de second plan, un rôle de convention. Molière dit expressément dans sa préface qu'il oppose à Tartufe, modèle du scélérat, Cléante modèle de l'homme de bien ; Cléante, il est vrai, n'agit pas beaucoup, mais il prononce des paroles très significatives, et d'autant plus, qu'elles sont mises là tout exprès pour éclairer le sens et la signification de l'œuvre. Cléante c'est le porte-voix de Molière, c'est presque Molière lui même. Molière n'était pas dévot ; ni Cléante, non plus, nous l'avons dit à l'heure. Molière ne semble pas avoir pratiqué beaucoup les vertus spécialement religieuses, telles que la piété, l'humilité, la mortification, mais il était bon, serviable, charitable, et de même Cléante. De quoi félicitent-ils les vrais dévots ? d'avoir gardé et fait prospérer en eux ces vertus

essentiellement humaines : l'indulgence, la tolérance, la bienveillance.

> Et leur dévotion est humaine, est traitable
> L'apparence du mal a chez eux peu d'appui,
> Et leur âme est portée à juger bien d'autrui ;

Et ces vertus là sont d'ailleurs aussi des vertus chrétiennes, le christianisme étant la plus humaine des religions.

Et s'il ressemble à Molière, il rappelle aussi le Sévère de Corneille. Comme lui il est généreux. Sur Tartufe tombé, Orgon veut piétiner, mais aussitôt Cléante :

> Ah ! mon frère, arrêtez,
> Et ne descendez pas à ces indignités.

Et comme Sévère aussi rendait hommage aux chrétiens tout en restant au seuil du temple, Cléante rend justice aux cœurs sincèrement pieux, tout en restant lui-même au seuil de la piété, de telle sorte que si Tartufe c'était la dévotion sans morale, il semble que Cléante soit la morale sans la dévotion.

Et peu à peu, sans obscurité et sans contradiction se précise ainsi devant nous la portée hardie et philosophique de l'œuvre. J'aurais voulu pouvoir vous en faire ressortir aussi les beautés littéraires et dramatiques, pouvoir vous montrer que le *Tartufe* est une des pièces les plus brillamment écrites du théâtre de Molière, et qu'elle est certainement parmi les grandes comédies la plus mouvementée, la plus en action, la plus en scène,

et aussi la plus savamment et solidement composée et construite, car autour de Tartufe convergent harmonieusement tous les autres personnages, chacun ayant son caractère personnel et tous permettant le développement du caractère central, car si Cléante existe, nous venons de dire comment il existe pour lui-même et par rapport à Tartufe, si Orgon est un niais, c'est pour que Tartufe puisse facilement le duper, si Elvire cette honnête femme a pourtant le luxe, et quelques apparences d'une coquette, c'est pour que Tartufe ait l'idée de la séduire ; s'il y a dans la famille, un fils Damis, une fille Marianne, c'est pour montrer tous les ravages causés par Tartufe dans une maison, puisque Orgon aimant le fourbe n'aime plus ses enfants, déshérite le fils, fait pleurer la fille,

Et comme du fumier regarde tout le monde

Enfin si Dorine a tant de verve gauloise, c'est pour rendre ridicule l'imposteur qui ne se croyait que méchant, et pour élever en face du vice triomphant et presque tragique la raillerie comique et vengeresse.

Mais toutes ces beautés sont d'ordre si vivant et si éclatant qu'elles vous frapperont du premier coup et même parmi vous ceux ou celles, s'il en est, qui n'ont pas encore lu Tartufe et n'ont jamais été avertis. J'ai préféré alors attirer votre attention sur des mérites moins sensibles mais plus profonds, dégager de l'œuvre la question morale et religieuse qui était enveloppée, et je serais heureux si après la représentation vous pensez

avec moi que si le théâtre de Molière ne peut faire des saints, il peut contribuer à faire des hommes, que s'il laissa au monde tous ses plaisirs, tout son relâchement, « toute sa corruption », comme le lui reprochait Bossuet, il voulut du moins lui enlever quelque chose de sa dureté et sa duplicité pharisaïques, il ne fut pas seulement le « législateur des bienséances mondaines » mais souvent aussi le propagateur des vertus sociales, et qu'enfin s'il a trop constamment servi et suivi la Religion de la nature, il a aussi entrevu et çà et là défini la Religion de l'humanité.

Emile Trolliet.

LE MENTEUR — HORACE

LE GÉNIE CORNÉLIEN DANS LE " MENTEUR "

Mesdames, Messieurs,

Le sujet de ma conférence m'était tracé par l'affiche même qui vous promet la représentation d'une tragédie et d'une comédie du même auteur. Cette indication, Corneille lui-même m'invite à la suivre. Dans sa *Dédicace* du *Menteur*, dès la première phrase, il s'exprime ainsi : « Je vous présente une pièce d'un style si éloigné de ma dernière, qu'on aura de la peine à croire qu'elles soient parties toutes deux de la même main, dans le même hiver ». Cette dernière pièce à laquelle il fait allusion, ce n'est pas *Horace* qui fut joué en 1640 ; c'est *Pompée*. Mais *Pompée* est une tragédie aussi. Alors, élargissant la pensée de Corneille, j'ai songé à me demander — mais devant vous ! — s'il était vraiment si difficile de croire que l'auteur célèbre d'*Horace* eût aussi écrit le *Menteur* ; autrement dit, si ces deux pièces, malgré les différences que comporte leur genre même, ne pouvaient pas s'expliquer, toutes deux, par les traits essentiels, par le caractère même du génie cornélien. Et comme nous sommes habitués à voir en Corneille surtout un tragique, et que nous trouvons donc naturel qu'il ait fait une tragédie, il m'a paru plus intéressant de voir si nous ne pouvions pas retrouver dans le *Menteur*, le poète très connu du *Cid*, de *Pompée* ou d'*Horace*.

C'est une grande témérité, sans doute, que de relever ainsi le défi malicieusement orgueilleux du poète normand ; et c'est parce que j'en sens tout le péril que je viens, inquiet et confus, vous demander tout au moins l'appui de votre sympathique indulgence.

I

Si nous considérons Corneille d'un jugement sommaire, ne retenant de son théâtre que les six ou sept pièces qui sont restées classiques, nous conviendrons aussitôt qu'il est le poète des grands caractères, des situations puissantes, qu'il élève l'âme par la hauteur de ses personnages, qu'il la transporte par l'énergie et la majesté de ses vers. Oui, mais plus nous dirons cela — qui est vrai — et plus nous nous étonnerons, et moins nous comprendrons que le peintre grandiose de l'héroïsme ait pu s'abaisser, s'assouplir, aux grâces enjouées et familières du *Menteur*. Et précisément, mon imprudence est de vouloir comprendre, et non pas m'étonner.

Or il est bien évident que Corneille est sublime. Mais prenons garde : on n'est pas sublime tout au long de trente-deux pièces successives ; Corneille n'est pas inflexiblement sublime de *Mélite* (1629), à *Suréna* (1674) ; et il n'y pas de comédies sublimes : et Corneille en a fait neuf, et il a débuté par six comédies avant d'arriver à *Médée* (1635). Le sublime est le point de maturité de son génie : ce n'en est ni le germe, ni l'essence.

Qu'est-il donc essentiellement ? Il est — très-malin, très-compliqué, très-casuiste. Il l'est au commencement de sa carrière, il l'est à la fin. Et quand il est sublime, il reste casuiste. Et s'il atteint le sublime, c'est par cela même qu'il est compliqué. Il craint les idées faciles, les opinions banales, les caractères moyens. Il est de son temps, qui était romanesque ; mais avec une originalité inquiète, une imagination laborieuse, une ingéniosité têtue. Si je ne craignais d'abuser des droits que me donne sa naissance, et de la réputation dont jouissaient autrefois les Normands, je dirais qu'il met autant d'art à embrouiller une pièce que d'autres à embrouiller un procès : mais il veut aussi la débrouiller. De ses tragédies, celle qu'il préfère — entre autres — c'est *Rodogune*, « à cause, dit-il, des incidents surprenants qui sont purement de mon invention. » Etonner le spectateur, par l'artificieuse nouveauté de ses inventions, voilà le principe dramatique de Corneille.

D'abord, il varie les formes de son théâtre, donnant, sinon des modèles, au moins des exemples, de tous les genres, de la comédie de mœurs et d'actualité (*Galerie du Palais*, *Place royale*), à la tragédie religieuse (*Polyeucte*, *Théodore*), de la tragédie passionnée (*Le Cid*, *Horace*), à la tragédie politique (*Sertorius*, *Othon*), du drame romantique (*Nicomède*, *Don Sanche*), à l'opéra-féerie *Andromède*, *La Toison d'Or*).

Ensuite, il complique le sujet, dans chaque pièce,

de tous les fils « industrieux » d'une intrigue si enchevêtrée, qu'il se flatte même que le spectateur ne puisse pas comprendre après une seule représentation (*Clitandre*, *Héraclius*). Et de cet effort je trouve une preuve unique, au moins sur la scène française, dans l'*Illusion Comique* (1636), cette pièce gigogne.

*
* *

Mais cette complication des faits ne suffit pas longtemps à Corneille. Bien vite, car il est grand poète et non pas vaudevilliste, il entre dans l'intérieur des âmes ; mais c'est encore pour les compliquer. Et comment ? En les composant, non pas d'éléments voisins, confus et nuancés, où nous reretrouverions l'image vraie de notre vie ondoyante, et mêlée de tant de sentiments et d'idées qui cohabitent en nous, même lorsqu'ils font mauvais ménage, sans bruit, ni rupture, ni divorce, mais d'éléments contradictoires et pour ainsi dire inconciliables. Il prend les grands sentiments, les grandes idées dont nous vivons : honneur, amour, famille, patrie, devoir, ambition ; et c'est ou pour les accoupler dans un croisement bizarre et extraordinaire, ou pour engager dans l'âme de ses personnages un conflit de forces opposées et les jeter dans une crise qui exige une solution. Mais toujours il s'arrange à nous donner, non pas cette impression que nous sommes aujourd'hui si habitués à demander au théâtre : « Comme c'est vrai »;

mais au contraire, cet étonnement que nous éprouvons en face de ce que nous avons peine à croire ou à comprendre. Car tous ces personnages semblent s'être juré de nous déconcerter, de troubler nos habitudes, d'inquiéter notre jugement. Aucun ne se laisse aller à l'impulsion de sa nature ; aucun n'est esclave de sa passion ou de sa sensibilité. Tous s'acharnent à se faire maîtres de leurs instincts, de leur âme même. Et enfin, dans cette lutte qu'ils livrent, forts de leurs principes, armés de volonté, contre les spontanés mouvements de leur nature, Corneille se complaît à peser, à examiner, à discuter, par leur intermédiaire, avec toutes les ressources d'une casuistique souvent noble et pathétique, souvent aussi subtile et froide, les divers aspects du problème déconcertant que sa pièce pose à notre intelligence et à notre conscience. Et cela, Mesdames et Messieurs, c'est compliqué, n'est-ce pas ? J'ai peur de vous le faire trop sentir.

Je prends deux exemples. Nous sommes habitués à croire qu'un homme amoureux n'a qu'un désir, c'est d'être aimé, qu'un bonheur, c'est de l'être aussi longtemps qu'il aimera lui-même. Voici le cas psychologique que nous offre Corneille dans la *Place Royale*. Alidor aime Angélique qui le paie de retour : ils doivent s'épouser. Alidor l'aime tant, qu'il n'a qu'une idée, c'est de se débarasser d'elle. Pourquoi ? Parce qu'il l'aime trop. Car il sait que l'amour asservit la raison, trouble

la lucidité de l'esprit. Assez aveuglé par l'amour pour juger qu'il est temps d'être clairvoyant, assez clairvoyant pour sentir qu'il est aveugle, et de l'excèsmême de sa passion, concluant à la nécessité du sang froid, il s'arrange, avec une ingénieuse persévérance, à écarter Angélique. Certes, le type du « lâcheur » ne nous est pas nouveau : mais ce qui est déconcertant, c'est le lâcheur par amour.

Passons à la tragédie. La pièce d'*Horace* repose sur deux axiômes, deux principes également admis et reconnus : 1° Le patriotisme est une vertu ; 2° tuer sa sœur est un crime. Mais Horace sauve sa patrie, et par patriotisme, tue sa sœur. Il est donc vertueux et criminel. Voilà le conflit de deux vérités. Problème : est-il plus vertueux que criminel, ou inversement ? Le crime efface-t-il la vertu ou inversement ? Et encore : y a-t-il des crimes qui soient des vertus, des vertus qui fassent des crimes ? Et vous voyez que là encore Corneille trouve moyen de troubler notre raison, d'opposer front à front nos certitudes, en poussant la question jusqu'à l'angoissante nécessité d'un cas de conscience. Et cela encore est compliqué, mais n'est déjà pas loin d'être sublime.

Car voici la conséquence logique où aboutit ce système. Ces crises morales, ces problèmes subtils, pour être intéressants, émouvants, dramatiques, exigent des situations fortes, rares, exceptionnelles. Mais bien plus : il faut que ces situations, pour produire tout leur effet, rencontrent des âmes

exceptionnellement douées de raison énergique ou de scrupuleuse délicatesse. Polyeucte est obligé de choisir entre l'amour qu'il a pour sa femme et le dévouement qu'il doit à son Dieu. Voilà un cas qui n'est pas ordinaire; et il n'en est que plus poignant. Et Corneille aboutit à cette théorie neuve : « Je ne craindrai point d'avancer que le sujet d'une belle tragédie doit n'être pas vraisemblable. » (*Avis au Lecteur*, d'Héraclius.)

Mais supposez même que la situation se renouvelle tous les jours dans notre état social. Cela suffira-t-il pour que le problème cornélien s'énonce et se développe ? Nullement : car la plupart des maris, en pareille conjoncture, ne s'embarrasseraient d'aucune difficulté, ne se poseraient pas le moindre cas de conscience et n'hésiteraient pas un instant à rester auprès de leur femme, ne fût-ce que ce jour-là, — plutôt que de courir au martyre. Donc Corneille aboutit à cette théorie : le héros d'une belle tragédie, ce n'est pas l'homme qui, semblable à nous par le mélange de ses qualités et de ses défauts, est exposé à un péril qui peut nous menacer, nous aussi ; ce n'est pas l'homme qui excite en nous, par un retour égoïste sur nous-mêmes, une sympathique émotion, une pitié craintive pour les malheurs où il est engagé. Non ; le héros d'une belle tragédie, c'est celui qui nous transporte hors de nous, nous élève au-dessus de nous, et, par le spectacle d'une valeur extraordinaire, d'une inaccessible grandeur, provoque en

nous ce sentiment que les individus et les foules accordent, plus volontiers qu'on ne le croit, à tout ce qui les dépasse, et que Corneille définit : l'*admiration*. C'est Polyeucte, dont « la vertu va jusques à la sainteté, et n'a aucun mélange de faiblesse ». C'est Nicomède, ce « grand cœur » dont la fermeté provocante, dont l'indomptable fierté « n'excite que de l'admiration dans l'âme du spectateur ». Le voilà, le héros cornélien, celui qui veut toujours ce qui lui arrive; qui sait rester ou devenir maître de soi pour se rendre maître de tout, des évènements et des hommes; qui, bien loin de la subir, se fait à lui-même sa destinée; dont la volonté se dresse si haut par-dessus l'humanité moyenne, qu'il lui est à lui-même impossible de ne pas s'en apercevoir; et qui, sans fausse modestie ni vaine réticence, étale à nos yeux le sentiment orgueilleux de son indépendance souveraine, de sa volonté toujours consciente, toujours responsable, toujours libre, toujours maîtresse.

Et cela est enfin sublime. Mais vous voyez bien que si Corneille atteint les cimes lumineuses du sublime, ce n'est que par la fin nécessaire d'une opiniâtre ascension à travers les complexités touffues.

Et ce sublime n'est qu'une éclaircie passagère; c'est le sommet. Mais il a fallu y monter : et de même il en faut redescendre.

Car de nous faire admirer le héros vertueux, cela est trop simple pour Corneille. Et il y a un

effort plus digne d'un génie original, il y a un but plus inaccessible, et donc plus fascinant, par une imagination curieuse et de nous faire admirer le héros criminel ; c'est de créer des êtres qui, jusque dans les actes monstrueux qu'ils accomplissent, portent une telle énergie, une telle ambition de gloire, une telle volonté d'être supérieurs et « excellents » que, malgré tout, nous nous inclinons devant eux, respectueux, éblouis, comme devant les forces de la nature ; car ceux-là aussi peuvent dire, ainsi que le proscrit de Victor Hugo : « Je suis une force qui va. »

Seulement : une force qui se connaît et se gouverne.

Alors Corneille dira :

« Cléopâtre, dans *Rodogune*, est très méchante... mais ses crimes sont accompagnés d'une grandeur d'âme qui a quelque chose de si haut, qu'en même temps qu'on déteste ses actions, on admire la source dont elles partent » (1).

Ici, c'est le compliqué qui reparaît. Et cette dans cette voie que Corneille se lancera, et de Rodogune, tombera à Pertharite, et de Pertharite en Attila.

Ainsi au terme de ces trop longues, mais nécessaires explications, nous arrivons à trouver deux formules essentielles du génie cornélien :

---

(1) Discours de l'Utilité et des parties du poème dramatique (éd. Marty-Laveaux T. I. p. 32.)

1° Le système du problème psychologique, ou du cas de conscience déconcertant ;

2° La théorie du criminel admirable.

Et maintenant, transportons ce système, cette théorie, de la tragédie à l'étage inférieur : nous sommes arrivés au *Menteur*. C'est un escalier à descendre : quelques marches à peine.

II

Qu'est-ce donc que le *Menteur?* « Le sujet, a dit Corneille, dans son *Examen* (en 1650, notez-le), m'en semble si spirituel et si bien tourné que j'ai dit souvent que je voudrais avoir donné les deux plus belles (pièces) que j'aie faites, et qu'il ût de mon invention. » Ceci prouve deux choses : 1° qu'après le Cid, après Horace, après Cinna, Polyeucte, Nicomède, après les grands succès et ses plus belles tragédies, le poète sublime conserve une préférence marquée pour les subtilités gracieuses de l'esprit et les finesses industrieuses de l'imagination ; 2° que le sujet n'est pas de lui, pour le moment.

Le *Menteur* est, en effet, emprunté à une comédie de Alarcon, la *Verdad sospechosa*, la Vérité suspecte ; le titre signifie que l'homme habitué à mentir, quand par hasard il dit la vérité, ne trouve personne pour le croire, et que, — comme le répétera Cliton :

> Quand un menteur la dit,
> En passant par sa bouche elle perd son credit (III, 6).

La pièce, —de Corneille et d'Alarcon — repose, essentiellement, sur une erreur et deux mensonges. (Il y en a d'autres).

L'erreur, d'abord: Dorante, jeune étudiant récemment débarqué de Poitiers, grisé de sa liberté récente, étourdi des fumées montantes de la jeunesse, rêvant de vie mondaine et d'aventures, rencontre jeune fille : c'est Clarice. Intéressé par une conversation spirituelle et galante, il s'informe de son nom. Et un renseignement inexact lui fait croire qu'elle s'appelle Lucrèce : Lucrèce est une amie de Clarice. Remarquez que l'incident qui attache l'intigue, ce n'est pas un mensonge de Dorante, c'est une erreur dont il est victime.

Mais voici le premier mensonge : Géronte, père de Dorante, vient proposer à son fils d'épouser Clarice. Ce nom ne dit rien au jeune homme, qui, la tête toujours occupée de Lucrèce, pour éviter ce mariage malencontreux, invente une histoire, et raconte qu'il est marié.

Second mensonge, — mais de Clarice, et non pas du Menteur. Elle donne un rendez-vous à Dorante, en prenant le nom de Lucrèce : supercherie qui enfonce encore le jeune « cavalier « dans l'erreur où déjà il était tombé.

Dès lors les effets se succèdent et rebondissent vers le dénouement. Corneille a jusqu'ici suivi à peu près Alarcon : il a pourtant supprimé — pourquoi? attendons, — les scènes du début, où un maître ès-arts de Salamanque, ramenant don Gar-

cia à son père don Beltran, l'avertit du vice de son fils, et où le vieux gentilhomme donne une première leçon de loyauté au jeune étudiant : scènes qui, dès l'abord, marquent nettement l'intention de moralité qui inspire le poète espagnol. Mais l'enchaînement des incidents, à part ces différences appréciables déjà, n'en est pas moins sensiblement le même dans le *Menteur* et dans le *Verdad sospechosa*, — jusqu'ici.

Arrivé au dénouement, Corneille bifurque dans une direction toute nouvelle.

Alarcon veut nous montrer le vice du mensonge ; il le déteste, comme nous ; il punira donc le Menteur. Comment ? En lui faisant épouser la véritable Lucrèce, qu'il n'aime pas. Car si Garcia avait simplement dit à son père qu'il ne pouvait épouser la femme que celui-ci lui offrait, parce qu'il aimait Lucrèce, on se serait vite aperçu de l'erreur commise sur le nom de la charmante inconnue ; on aurait découvert qu'elle était précisément celle que don Beltran voulait pour son fils ; et Garcia l'eût épousée : et il y aurait eu un menteur de moins dans la société. Moralité : Avouez toujours.

Ce châtiment n'est pas rigoureux. On voit des mariages où l'amour n'intervient pas, sans qu'aucun des « conjoints » semble regretter cette absence. Et puis il nous est difficile d'oublier que le plus puni des deux n'est pas celui qu'on voudrait, et de ne pas plaindre l'innocente Lucrèce, mariée, précisément parce qu'on sait qu'il a menti, à un

jeune homme aussi peu recommandable, et condamnée à vivre avec un menteur, pour la punition de ses péchés, — à lui.

Quoi qu'il en soit, l'intention d'Alarcon est incontestable, si l'on en peut discuter l'effet : il a voulu que le menteur fût puni.

C'est ce dénouement que Corneille a supprimé. Et ceci est très important. Car le poète ingénieux a su, par cette suppression, dans un sujet emprunté, dans une pièce qui n'est pas de son « invention », poser sa griffe, imprimer sa marque de fabrique. L'intervention de son génie a, d'un seul coup, modifié l'allure de l'action, a, d'une retouche finale, transformé l'œuvre d'Alarcon en comédie selon la formule cornélienne.

Or vous allez, Mesdames et Messieurs, voir jouer ici, pour la première fois depuis longtemps, les cinq actes du Menteur. On n'en donne, d'ordinaire, que deux actes : et dès lors la pièce garde sa verve, mais non plus son véritable esprit. Il faut donc savoir gré à M. Jules Bringer de la piété à respecter les chefs-d'œuvre classiques. Tout-à-l'heure aussi, vous verrez jouer le cinquième acte d'*Horace*, qu'on supprime toujours à la représentation, et qui, sans être très émouvant, n'en est pas moins nécessaire. Ici, cette restauration a plus d'importance encore, puisque c'est le dénouement qui donne au Menteur son cachet spécial de pièce cornélienne, et que vous verrez cette comédie représentée en entier, c'est-à-dire, enfin, avec le vrai sens que Corneille a voulu lui donner.

C'est qu'en effet, à la faveur de ce dénouement, nous voyons, dans le Menteur, apparaître, dans tout leur relief, les deux caractères que j'essayais de mettre en lumière au début de cette causerie : 1° complication déconcertante d'un problème; 2° théorie du criminel admirable, ou, pour baisser le ton au niveau de la comédie, du malhonnête homme sympathique.

Pourquoi Corneille a-t-il supprimé le dénouement? Il l'a dit lui-même : le châtiment du mariage espagnol lui a paru « trop dur ». Et nous le trouvions trop léger ! Voyez-vous combien ce poète pense autrement que nous ! Il fait du mariage une sorte de sanction pénale. Et il tient si énergiquement à ne pas condamner Dorante que pour y arriver, il imagine, avec une volonté d'aboutir que rien ne peut entraver, un dénouement qui ne satisfait, ni notre goût de vraisemblance, ni notre profond instinct de moralité !

Au moment où tout va s'éclaircir, les mensonges et l'erreur, Dorante se sent, tout-à-coup, une irrésistible inclination pour Lucrèce, — la vraie. Et quand Lucrèce et Clarice arrivent, l'une avec le souvenir des propos échangés, l'autre avec les lettres adressées à son nom, Dorante, avec une désinvolture qui marque moins de délicatesse que d'agilité, explique à Lucrèce qu'il n'a jamais aimé qu'elle, qu'il n'a jamais pensé qu'à elle, et que ses paroles n'allaient aux oreilles de Clarice que pour arriver, par un timide et galant détour,

au cœur de Lucrèce. Et Clarice, un peu étonnée, plus vexée encore, lui rappelle les propos qu'ils ont échangés : et Dorante lui affirme que le soir du rendez-vous, il savait bien qu'elle voulait se faire passer pour Lucrèce, et qu'il avait feint de tomber dans le piège, pour l'en punir en lui faisant entendre à elle des déclarations qui étaient pour une autre. Voilà un mensonge bien joli ! Dorante trompe à la fois Clarice et Lucrèce. Mais le plus beau, c'est que, pour la première fois, tout le monde croit Dorante, et définitivement, ce mensonge si réussi lui donne la main de Lucrèce, de celle qu'il aime, — maintenant. Non, certes, le dénouement n'est pas moral ! Nous sommes bien tentés de prendre Cliton au sérieux, quand il vient nous donner, en terminant, cet avis :

Par un si bel exemple apprenez à mentir !

Et de vrai, cette fin-là, c'est la récompense du mensonge.

Croyez-vous portant que Corneille se soit donné tant de mal, uniquement pour nous induire en tentation ? Non, sans doute : mais Corneille est compliqué.

*
* *

Il faut bien le dire, en se plaçant en face de ce vice si décidément réprouvé, et si obstinément immortel, Corneille, avec sa finesse normande de casuiste minutieux, ne s'en est pas tenu aux idées très nettes que nous avons là-dessus, nous autres

braves gens, tout simples et tout unis. Une fois de plus, il s'est amusé à nous intriguer, à nous dérouter, à nous déconcerter.

Rappelez-vous la *Suite du Menteur* (1644). Nous y voyons Dorante converti : il a juré de ne plus mentir.

Le temps m'a fait connaître
Quelle indignité c'est, et quel mal en peut naître! (I, 1)

Et puis, il ne cesse de mentir. Rien d'étonnant : le contraste est indiqué. Mais ce qui est étonnant, c'est que Corneille semble se complaire à ne lui attribuer que des mensonges honorables. Il a vu un jeune gentilhomme se battre en duel, malgré les édits terribles du cardinal : un agent de police le lui amène, il lui demande s'il reconnaît le coupable. Dorante répond qu'il ne le reconnaît pas. Il ment, — par générosité, par humanité ; il ment, pour n'avoir l'air, ni d'un espion, ni d'un dénonciateur : — et, par-dessus le marché, il trompe la police ! Ailleurs il ment encore, pour sauver l'honneur d'une jeune femme qui accueillit son amour et lui confia son portrait. Mensonge délicat et chevaleresque. La plus charmante moitié du genre humain lui pardonne,—et l'autre... l'envie. Ce n'est pas tout : Cliton, le simple valet, brave garçon toujours ahuri des mensonges de son maître, et etonné qu'on puisse avoir tant de plaisir à se donner tant de peine pour inventer des contes, incapable de mentir, non qu'il se refuse à fausser la vérité vraie, mais parce qu'il ne saurait pas, à

lui tont seul, en mettre une moins vraie, et plus belle, à la place, Cliton, lui aussi, en arrive à mentir, — et par dévouement pour son maître. La *Suite du Menteur*, c'est la réhabilitation du mensonge ; ce n'est plus seulement la gloire du criminel, malgré le crime, comme dans Rodogune, ou dans Horace, mais la gloire du crime lui-même !

Corneille n'était pas encore allé si loin, quelques mois avant, dans le *Menteur*. Mais il était tout de même allé plus loin que nous. Car nous avons vu le dénouement. Mais la pièce elle-même? Le mensonge est l'air ambiant où se développe l'action ; le mensonge, c'est la respiration même des personnages. Tous — je parle des principaux — mentent plus ou moins (1). Excepté Géronte, le vieillard trop loyal, et Cliton, le laquais trop candide, tous vont de fourberies en pièges et de ruses en supercheries. Sabine, la soubrette, ment (2) : il faut ajouter qu'elle dit la vérité, — quand on la paie. Lucrèce ment à Dorante, à qui elle écrit la lettre pour lui donner ce rendez-vous où veut aller Clarice. Lucrèce ment à Clarice (3), et Clarice à tout le monde. Je n'en veux citer qu'un exemple. Elle est presque engagée avec Alcippe; elle donne rendez-vous à Dorante, et prend, pour

(1) Il est évident que ce serait un sujet -mais un autre - à traiter, que de classer les mensonges de cette pièce par catégories.

(2) V, 5.

(3) V, 9.

ne pas se compromettre, le nom de Lucrèce. Chef-d'œuvre de l'art, qui, d'une seule démarche, fait une trahison, envers l'amant actuel, et un piège contre l'amant futur (1).

C'est d'ailleurs un piquant effet de cette comédie, de mettre en présence un homme dont le vice nous est signalé,— et une jeune fille que Géronte, l'honneur même, appelle « belle et sage Clarice », et de ne pouvoir faire que le menteur masculin soit plus malin que l'innocence féminine.

Ainsi, des trompeurs dupés, et d'honnêtes menteurs, des fourberies chez ceux mêmes dont on nous vante la vertu ! Le spectateur en est presque tenté de s'écrier, comme ce personnage du *Barbier de Séville :* « Ah ! çà, qui trompe-t-on ici ? » Voilà le *Menteur.*

C'est qu'en effet il semble que Corneille ait voulu nous forcer à contrôler les idées que nous avons reçues de notre éducation, à nous poser des questions embarrassantes, à nous demander si nous rêvons, ou si le poète prêche l'immoralité, ou si enfin le mensonge est vraiment ce qu'un vain peuple pense. Et le résultat de cette incertitude confuse, c'est que nous réfléchissons ; c'est que nous regardons plus attentivement ; c'est que nous perçons ces opinions de façade, qui nous suffisent souvent, et que nous portons avec nous, sans sa-

(1) Voir emp. II, 2; Corneille a su là encore, donner à la «Jacinte» d'Alarcon une physionomie nouvelle - et, pourrait-on prouver, cornélienne.

voir pourquoi, par héritage, par habitude, par nonchalance; et alors ?

Alors, si nous remarquons tout ce que peut produire d'erreurs volontaires ou de mensonges inconscients le désir de plaire et le désir de paraître; si nous reconnaissons que la vérité échappe de tous côtés entre nos doigts ; que les visages immobiles et muets, « mentent tout de même et nous cachent les âmes, les visages imposteurs », dont parle Clarice ; et qu'enfin, plus peut-être qu'aux autres, nous avons un talent tout particulier de nous mentir à nous-mêmes, de nous dissimuler, je ne dis pas nos défauts, mais les intentions les plus palpables de nos actes les plus innocents, est-ce que nous pouvons accuser Corneille d'avoir inutilement compliqué ce problème de psychologie et de morale, en songeant à ce réseau imperceptible de mirages et de duperies dont les fils s'enchevêtrent dans notre vie, à tous ces mensonges de Lilliput qui nous tiennent prisonniers ?

Et pourrons-nous être bien rigoureux pour Dorante, si nous désirons garder quelque indulgente pitié pour nous-mêmes !

Tout-à-l'heure nous serons très ennuyés. Nous éprouverons pour Dorante une sympathie qui étonnera nos scrupules. Tout en continuant à croire, avec raison, que nous sommes très honnêtes, nous le trouverons charmant, spirituel, intelligent, supérieur à ceux qui l'entourent, ne fût-ce que parce qu'ils sont les jouets de sa fantaisie. Et nous au-

rons des remords. Autont vaut-il savoir tout de suite que c'est précisément cette impression équivoque, ce sentiment d'admiration défiante, de bienveillance gênée, que Corneille a voulu nous inspirer. C'est justement son type préféré qu'il a rencontré dans le *Menteur* : le héros blâmable et qui pourtant, séduit ; le héros qu'on admire, et dont pourtant « on déteste les actions ».

Car il dit de Dorante ce qu'il a dit de Cléopatre : « Il est hors de doute que c'est une habitude vicieuse de mentir ; mais il débite ses menteries avec une telle présence d'esprit et tant de vivacité, que cette *imperfection* a bonne grâce en sa personne, et fait confesser aux spectateurs que le talent de mentir ainsi est un vice dont les sots ne sont point capables ». (1).

Voilà, transposée à l'étage de la comédie, la théorie de l'admiration due au grand criminel. Comment Corneille s'y est-il pris pour l'appliquer ?

Dorante n'est pas le vil intrigant qui, pour satisfaire un bas égoïsme ou un intérêt malhonnête, procède par des chemins louches et tortueux. Il ne creuse pas de souterrain : au contraire, il s'élance et se joue à la surface de la vie. Le mensonge, chez lui, c'est la fantaisie capricieuse d'une inspiration qui s'égare. Remarquez qu'il n'exclut pas la candeur : car on peut altérer la vérité naïvement. Il reluit d'un certain vernis artistique : fine-

(1) *Discours sur l'Utilité, etc.* (Ed. Marty-Laveaux, t. I, p. 32).

ment tressé, c'est un joli roman, et plus court. Il est pauvre d'esprit : et les hommes sont si désireux d'être, ou de paraitre, spirituels, qu'ils prennent même ce moyen-là.

Dorante est généreux, courageux ; c'est un « cavalier, non parfait, comme Rodrigue, mais distingué. Il est aimé, notez-le, des deux femmes de la pièce, de Lucrèce et de Clarice. Et il ment, — par coquetterie d'amoureux, par goût d'aventure, par imagination, par amour de l'art. Il ment comme un tableau d'histoire, comme un romancier, comme un poète.

Paris semble à mes yeux un pays de romans. (II, 5).

Et il faut avouer qu'il se fait naturaliser aussitôt. Mais pas un de ses contes n'est la ressource d'un vulgaire intrigant. S'il raconte à Clarice les guerres d'Allemagne, c'est qu'elle est jeune, aimable, et Française, et qu'il est jeune, amoureux et Français. Prenez le plus inacceptable de tous, celui qu'il fait à son père du mariage de Poitiers. Voulez-vous me dire ce qui l'empêcherait de lui dire : « Votre proposition me flatte ; mais j'aime ailleurs. « Un jeune homme peut, sans scandale, laisser son cœur se prendre sans demander à ses parents l'autorisation préalable. Qui donc l'empêche de parler ainsi ? Rien. Si; c'est que cela est vrai, cela est la réalité : c'est trop sec, trop plat, trop bourgeois. Il vaut bien mieux inventer un mariage précédé de rendez-vous furtifs et in-

quiets, imposé par la brutale intervention de frères spadassins, par la colère d'un père outragé. Voilà qui anime, qui complique la vie.

Oui, ce que nous fait voir Dorante, c'est la verve inépuisable d'une imagination créatrice. C'est le désir d'échapper à la vie banale des vérités toutes faites, à l'usage des paresseux et des incapables. C'est la joie et l'orgueil de se faire sa vie, personnelle, intense et variée. C'est la fierté de s'embarasser de difficultés inextricables, puis la fierté de s'en dépêtrer avec une incomparable agilité. C'est le mépris des esprits terre-à-terre, des cerveaux stériles qui sont bien obligés, les pauvres, de recevoir des mains du hasard l'existence toute préparée qu'il veut bien leur donner. « Ah ! cervelle ignorante ! » (IV, 4) ; « Pauvre esprit ! » (I, 6) ; voilá l'opinion de Dorante sur Cliton. Et quand ce brave serviteur s'étonne de la satisfaction que son maître éprouve à tromper les autres, il lui répond par ce vers, qui est cornélien, et que je retiens :

Le Ciel fait cette grâce à fort peu de personnes.

Etre d'une élite, et le vouloir et le savoir ; se mettre à part de l'humanité, même dans le vice, voilà le caractère où Corneille a reconnu son héros.

Fort peu de personnes, mais combien illustres ! Il ne s'agit plus seulement de le comparer au Matamore de l'*Illusion Comique* (1), à cette savou-

(1) *Illusion comique* (II, 2).

reuse caricature du fanfaron, tueur d'hommes et charmeur de femmes. Oubliez Corneille et rappelez-vous Alphonse Daudet. En a-t-on jamais voulu à ce brave Costecalde, à ce fantaisiste Bompard, à cet inimitable Tartarin, de leurs *galéjades* naïves, et de leurs *esagérations* candides ? Et n'admire-t-on pas cette puissance de tempérament, cette sève bouillonnante, effervescente, qui épanouit en eux la volupté intarissable de tant de réalités... imaginaires ? Et comment Dorante n'eût-il pas séduit Corneille, quand tout un peuple a glorifié Ulysse, l'ingénieux Ulysse, Ulysse fertile en ruses, le Grec admiré de l'antiquité, qui, lui non plus n'aimait pas les droits chemins, le voyageur symbolique qui, même pour revenir dans sa patrie, désireux de revoir son petit Télémaque, amoureux de sa fidèle Pénéloppe, prenait tout de même quelques années de voyage circulaire, avec arrêts obligatoires, mais prolongation de séjour !

Enfin, voyez ce qui achève de perdre Dorante. A la joie exubérante de vivre des aventures qu'il fait naître et des rêves qu'il réalise, il joint la volonté orgueilleuse de se sentir supérieur aux événements qu'il mène, aux hommes qu'il fait marcher : et il jette ce défi à l'humanité médiocre :

Se charge qui voudra d'affaires plus pressantes,
Plus en nombre à la fois et plus embarassantes:
Je pardonne à qui mieux s'en pourra démêler. (II,8).

Ce n'est pas seulement un imaginatif compliqué:

c'est encore un volontaire conscient. Comment donc n'aurait-il pas intéressé le poète subtil qui, lui aussi, s'ingéniait à embrouiller ses pièces pour se donner le laborieux plaisir de les débrouiller, orgueilleux de la tâche qu'il s'imposait, de la victoire remportée sur des embarras, qu'il ne devait qu'à sa propre volonté, et très prompt, lui aussi, à défier l'humanité médiocre, je veux dire ses confrères, de faire plus « adroit », plus « industrieux », plus « artificieux », plus « nouveau », plus « extraordinaire » ?

* * *

Voilà le secret de la séduction que Dorante exerce sur nous. Mais s'il est beau, *simplement*, la théorie dont nous parlions s'écroule. Il faut donc qu'à cette beauté viennent se mêler un élément contraire. Il faut, pour retrouver le procédé cornélien de la complication, qu'après avoir senti le charme du Menteur, nous sentions aussi la honte du mensonge.

Et Corneille ne l'a pas oublié. A la grâce maquillée, aux attraits artificiels de la Fable, il a opposé la simple, la pure splendeur de la Vérité. Tout à l'heure l'imagination se vengeait de la trop plate réalité : maintenant, c'est la réalité qui se venge de la trop brillante imagination.

Dorante a menti à son père : il a manqué, non plus de franchise seulement, mais de respect et d'affection. Le noble vieillard s'est exposé au ridicule, en colportant naïvement les contes de son

fils Géronte apprend tout : après un monologue où nous retrouverons la fierté — et les mouvements mêmes — de don Diègue, une scène éclate, d'une grandeur sobre et saisissante; et, cette fois, on n'a pas de peine à croire qu'elle soit de la même main que le *Cid* ou *Horace*. Le père réprimande son fils : et le joli causeur, le sémillant cavalier, devant le regard paternel, se courbe, s'effondre, disparaît, interdit, muet : ou, lorsqu'il parle, c'est pour invoquer en faveur de sa sincérité, dans une suprême humiliation, le témoignage de Cliton, le laquais méprisé.

Rappelez-vous la scène du *Cid :*

DON DIÈGUE

Rodrigue, as tu du cœur ?

RODRIGUE

Tout autre que mon père
L'éprouverait sur l'heure.

DON DIÈGUE

Agréable colère !
Digne ressentiment à ma douleur bien doux !
Je reconnais mon sang à ce noble courroux ! (1)

Et celle du *Menteur :*

GÉRONTE

Etes-vous gentilhomme?

DORANTE

Ah ! rencontre fâcheuse !
Etant sorti de vous, la chose est peu douteuse.

GÉRONTE

Et dans la lâcheté du vice où je te voi,
Tu n'es plus gentilhomme, étant sorti de moi.

DORANTE

Moi ?

GÉRONTE

Laisse-moi parler, toi de qui l'imposture, etc.

(1) *Le Cid*, I, 5.

et à la fin :

Va, je te désavoue.

Étoutez, et comparez : Dorante est jugé. Voyez la joie virile de don Diègue, reconnaissant son fils, et la colère humiliée de Géronte, désavouant le sien ; la noble menace que Rodrigue a le droit d'adresser à son père, et le silence honteux où Dorante est réduit par le sien. La leçon morale se dégage ici, de toute sa hauteur, à la fin de cette pièce qu'elle domine et qu'elle éclaire (1), dans cette scène où l'honneur de Géronte est de nous rappeler don Diègue, où le chatiment de Dorante est de nous rappeler le Cid.

*
* *

Oui, cela est vrai. Mais il est vrai aussi que le mensonge s'étale dans toute la comédie, que le dénouement récompense un mensonge, et que le menteur nous éblouit et nous séduit.

Mais c'est précisément ce qui fait du *Menteur* une œuvre cornélienne, où se développe une thèse compliquée ; où se dresse un personnage « dont nous détestons les actions, tout en admirant la source dont elles partent (2).

---

(1) Ce dialogue est dans Alarcon : mais en le transportant au seuil de son dénouement, Corneille lui a donné une toute autre valeur.

(2) On pouvait, du même point de vue, envisager Clarice comme un personnage conforme à un type très commun (chez Corneille), celui des femmes pour qui l'amour est un instrument d'ambition ou de souveraineté, et qui mènent leur cœur comme elles veulent, mettant en pratique la conception que Corneille s'est faite de l'amour et de la part que lui assignent les grandes âmes. V. Sabine (*Horace*, III, 5), Aristie (*Sertorius*, I, 3), Viriathe, *Ibid.*, II, 1).

Oui, Dorante est bien le héros cornélien, dont la personnalité supérieure, l'énergie exceptionnelle, font un être au-dessus de l'ordinaire. Nous le verrons mieux, si nous remontons plus lentement l'escalier que nous avons tout à l'heure descendu un peu vite.

Rappelez-vous les paroles de Dorante, empreinte de la volonté et de l'orgueil d'exceller :

Le Cid fait cette grâce à fort peu de personnes.

et :

Se charge qui voudra d'affaires plus pressantes.

Transportons-le dans la tragédie. Les intérêts, les occasions, le pouvoir d'agir changeront : le caractère restera. Au lieu du vice qui engendre le délit, nous aurons le vice qui fait le crime ; au lieu du coupable sympathique, nous aurons le scélérat admirable.

Et Cléopâtre dira à sa confidente :

A voir par d'autres yeux que les yeux du vulgaire.
(Rodogune, II, 2.)

et elle s'excitera à

...se rendre heureuse à force de grands crimes (Id. IV, 7.)

Et c'est la même volonté, et le même orgueil conscient d'une grandeur unique.

Montons encore un degré. Au lieu du criminel de nature, prenons le héros vertueux qu'une occasion a fait, volontairement, criminel. Voici Horace. Que dit-il à Curiace ?

Le sort, qui de l'honneur nous ouvre la barrière,
Offre à notre constance une belle matière.

. . . . . .

Et comme il voit en nous des *âmes peu communes*,
Hors de l'ordre commun il nous fait des fortunes.

et plus loin :

Une telle vertu n'appartenait *qu'à nous* (*Horace*, II, 3).

Et c'est la même volonté, et la même conscience d'une grandeur incomparable.

Arrivons enfin au bout. Otons ce qui trouble encore, et complique notre admiration : saisissons le héros sublime, le héros purement vertueux ; et prenons-le au plus haut sommet de l'humanité. Voici Auguste, le souverain maître à qui le monde est soumis, et qui soumet à ses volontés les élans de son cœur et les mouvements de sa vengeance. Nous entendrons alors sonner ces vers, le dernier mot de l'âme et de l'idéal des cornéliens :

Je suis maître de moi comme de l'univers :
Je le suis, je veux l'être... (*Cinna*, V, 3).

Et partout, c'est l'inébranlable énergie, l'orgueil avoué de se sentir « hors de l'ordre commun », par la puissance d'une volonté toujours libre et souveraine.

Je dirai plus : si tous ces personnages se ressemblent, sublimes ou compliqués, c'est qu'ils sont tous les enfants de Corneille, du poète ingénieux et grandiose, opiniâtre et fier, qui, dans son *Avis au lecteur* de *Nicomède*, exposant sa nouvelle théorie de la tragédie, cite un vers du satirique latin pour se peindre lui-même, et déclarer qu'il

se fait une loi, non de s'assouplir à la vie, mais d'assouplir la vie à sa volonté (1).

Venez donc ici, venez chez Corneille prendre les leçons de volonté dont vous avez besoin pour vous-mêmes et pour votre pays. Oh ! n'oubliez pas que cette volonté peut être dangereuse et funeste, si elle se met au service de l'appétit personnel, de l'égoïsme ambitieux ; mais songez qu'elle est magnifiquement bienfaitrice, si elle se subordonne à une cause désintéressée, à une foi supérieure, à la patrie, à l'humanité, à la vérité. Dites-vous bien, en tout cas, que c'est cette volonté consciente, dangereuse ou salutaire, que Corneille a voulu vous faire admirer, tantôt à cause des vertus qu'elle fait agir, tantôt malgré les fautes qu'elle entraîne : cette volonté qui fait les Horaces fratricides et les Polyeuctes martyrs, les Camilles fanatiques et les héroïques Chimènes ; et, dans la vie réelle, les Attila et les Vincent de Paul, les Napoléon et les Pasteur ; et je rapproche à dessein ces gloires de réalité et ces gloires de théâtre ; car tel est le génie de ce poète sublime et compliqué, de ce poète extraordinaire, que les grands hommes de l'histoire semblent des héros de Corneille, qui se seraient échappés de son œuvre pour entrer dans l'Humanité.

CH.-H. BOUDHORS.

(1) Et mihi res, non me rebus subjungere conor
(HORACE, Épît. I, 1, v. 19.)

Paris. — Imp. A. Reiff, 3, rue du Four.

CINNA

Mesdames, Messieurs,

Notre cher doyen, M. Francisque Sarcey, a donné ici un exemple qu'il faut bien que ses successeurs imitent. Il a pensé que ces conférences devaient être en quelque sorte des classes.... en habit noir. Mais il s'est réservé le monopole de cette bonhomie savoureuse qui, chez lui, fait passer l'appareil didactique. Si donc ce que je vais vous dire vous ennuie, ce sera ma faute assurément, mais si la méthode que j'emploierai vous ennuie...., eh bien, ça sera la faute à Sarcey.

Comme lui également, je me bornerai à vous parler aujourd'hui de l'une des deux pièces portées sur l'affiche, renvoyant l'autre à huitaine. Je vais donc vous analyser la tragédie de Cinna, un peu longuement, je vous en préviens (et je vous demande pour ce préambule indispensable toute votre indulgence). Ensuite j'en chercherai devant vous le vrai sujet, ce qui me permettra de vous parler incidemment des caractères.

*
* *

ANALYSE DE LA TRAGÉDIE

Acte I. — Les deux premières scènes de la tragédie nous montrent Emilie, une jeune Romaine, dont le père, Toranius, tuteur d'Auguste, a été tué par Auguste dans les proscriptions, s'excitant à la vengeance. Pour atteindre ce but, elle a persuadé à Cinna, son amant, et petit-fils de Pompée, de se faire le chef d'une conspiration contre l'empereur. Cette œuvre de sang peut coûter la vie à Cinna, et, en tout cas, elle fera d'Emilie une ingrate et une perfide, puisqu'elle a accepté jusqu'ici les bienfaits de l'empereur; mais il n'importe. Le devoir de venger un père et la gloire de rendre à sa patrie la liberté passent avant tout. Voici d'ailleurs Cinna, qui, dans un de ces récits transportants dont Corneille avait le secret, apprend à Emilie que le projet de conspiration a été chaleureusement acclamé. Il n'a eu besoin que de remettre à ses amis sous les yeux le tableau des horreurs de la guerre civile, des proscriptions et des cruautés d'Octave. L'ivresse de la liberté à reconquérir a fait le reste. Tous ignorent d'ailleurs qu'Emilie est l'âme de la conspiration. Pendant que celle-ci félicite et anime son amant, soudain se présente Evandre, messager d'une nouvelle inquiétante : l'empereur fait mander auprès de lui Cinna et son ami Maxime. Saisissement des deux amants. Sans doute tout est découvert. Du moins, ils sauront mourir en gens de cœur. Les adieux virils qu'ils

échangent sont remplis d'un magnifique mépris de la vie.

Acte II. — Mais ce n'était qu'une fausse alerte. Auguste n'a aucun soupçon encore ; au contraire, il veut donner à Cinna et à Maxime, ses deux conseillers, une éclatante marque d'estime et de confiance. Ce prince, présenté dans le premier acte sous des couleurs odieuses, nous apparaît, quand nous l'entendons lui-même, comme un philosophe, désabusé du pouvoir, un homme qui a soif de repos et aspire à l'obscurité du simple citoyen. C'est sur ce projet d'abdication qu'il a voulu consulter Cinna et Maxime. Le premier, à la grande surprise de l'autre, combat vivement ce dessein. Auguste n'a pas le droit de déserter le poste d'honneur et de combat où la fortune l'a placé. Maxime, ignorant encore le mobile secret qui fait ainsi parler Cinna contre sa pensée, soutient naturellement le parti adverse, qui serait une solution pacifique de la crise et réaliserait l'économie d'un assassinat. Il réplique donc à Cinna en se faisant l'avocat du principe républicain et, dans tout le dialogue très serré qui se poursuit entre eux, tous les deux conservent cette attitude, Cinna, de défenseur de la monarchie, Maxime, de panégyriste de la république. Les deux thèses sont solidement opposées l'une à l'autre et forment un modèle de délibération politique. Mais tout de même Corneille n'a pu s'empêcher de faire triompher la thèse impériale, vers laquelle l'inclinaient son sens historique et sans doute aussi ses préférences personnelles.

C'est donc Cinna et non Maxime qui arrive à persuader Auguste et le retient sur le trône d'où il s'offrait de descendre.

Après le départ de l'empereur, Maxime demande à Cinna des explications sur la conduite étrange qu'il a tenue. Cinna se garde bien de révéler qu'il n'est que l'instrument d'Emilie ; il explique son langage par le désir de ne pas laisser impuni le bourreau de Rome. Mais, objecte Maxime, ce raffinement de cruauté sera-t-il du goût d'Emilie, qu'Auguste veut donner à Cinna pour femme ? Cinna ne juge pas à propos de dissimuler plus longtemps à Maxime le secret qu'il y a entre lui et Emilie, et il emmène son ami pour lui faire dans un endroit plus secret cette confidence.

Acte III. — Cet acte, pendant lequel l'action reste stationnaire, est la peinture de l'indécision de Cinna. Au moment d'agir, en effet, celui ci confie ses hésitations notamment à Emilie. Il invoque auprès d'elle précisément ces motifs qu'il a combattus devant Auguste et ensuite dans sa conversation avec Maxime. Ces faux fuyants allument l'indignation de sa maîtresse, qui l'accable de son mépris et annonce sa résolution de se faire justice elle-même. Cette menace arrache enfin à Cinna la promesse de satisfaire à Emilie, sauf à satisfaire ensuite aux remords de sa conscience, en se tuant sur le corps de son bienfaiteur.

Acte IV. — Auguste, instruit du complot de

Cinna et du suicide de Maxime, qui passe pour s'être noyé de désespoir dans le Tibre, ordonne qu'on lui amène Cinna. Pendant qu'on exécute l'ordre, l'empereur, dans un monologue justement admiré, fait son examen de conscience. Ce qui lui arrive est juste, dit-il. L'empereur paie maintenant les dettes du triumvir. C'est l'expiation. Puis, l'ancienne cruauté reprenant le dessus :

Punissons l'assassin, proscrivons les complices !

Et de nouveau la lassitude succédant :

Mais quoi ! toujours du sang et toujours des supplices !

Enfin cette âme troublée ne sait où se fixer :

D'un prince malheureux ordonnez quelque chose.

Livie surprend son époux dans cette perplexité. Elle lui vante les avantages de la clémence. Qu'Auguste essaie enfin de ce nouvel instrument de règne. Mais l'âme du monarque n'est pas encore assez rassise pour goûter ce conseil. Livie le voit s'éloigner sans avoir rien pu gagner sur lui. Cependant, et sans raison apparente, Emilie et sa confidente arrivent et s'entretiennent de la situation, sur laquelle plane un inquiétant mystère. A propos de Maxime,

On parle d'eau, de Tibre, et l'on se tait du reste.

Mais la mort de Maxime n'était qu'un faux bruit, adroitement semé. Il reparaît pour proposer à Emilie

de fuir avec lui, et se révèle à elle comme rival de Cinna. Offrir à Emilie de quitter la place, d'abandonner Cinna et sa vengeance ! Maxime prend bien son temps ! C'est ce que lui fait comprendre Emilie, non sans accabler le traître de son indignation. Maxime, resté seul, exhale sa rage impuissante et maudit son conseiller Euphorbe, qui paiera pour lui.

Acte V. — L'acte s'ouvre par la scène attendue, la « scène à faire ». La généreuse insistance de Livie a porté ses fruits. Le calme est rentré dans l'âme d'Auguste. C'est en homme « maître de soi comme de l'univers » qu'il accueille et harangue le conspirateur. Il lui remet tout le passé devant les yeux, dépouille le chétif Cinna de tout son éclat emprunté et, quand il l'a ainsi convaincu de son néant, il le confond par les preuves sans réplique de son crime.

Cinna essayant de nier, Auguste lui détaille froidement les moindres circonstances du complot, puis il presse le coupable de questions ironiques sur ses desseins. Car ce n'est pas tout de renverser un régime, il faut le remplacer. Cinna se voyant pris se perd dans des bravades assez vaines, lorsque surviennent successivement tous les autres personnages principaux, pour donner à la scène du pardon toute sa grandeur. Voici Emilie, qui revendique pour elle seule toute la responsabilité de l'affaire, et qui fait avec Cinna assaut de générosité ; voici Maxime, qui vient confesser sa noirceur envers tout le monde ;

voilà enfin étalées toutes les turpitudes devant le tribunal du juge et le trône de l'empereur. C'est alors que le mot de pardon, si longtemps retenu sur les lèvres d'Auguste, en tombe enfin, comme une absolution magnanime et générale.

L'intraitable Emilie se rend et tout se termine par l'apothéose d'Auguste, que célèbre Livie.

***

ÉTUDE DE LA PIÈCE

I. Le sujet apparent. — A propos de *Cinna*, plus que de toute autre pièce, il est ainsi nécessaire de placer les faits sous leur vrai jour et d'entrer en matière par une analyse fidèle. Car on ne s'est pas toujours fait de cette tragédie l'idée que j'ai tâché de vous en donner.

Les contemporains virent dans cette œuvre le récit scénique d'une conspiration, et dans Cinna le héros de cette action. Conspirer avait été l'une des occupations favorites de cette noblesse remuante qui créa tant de difficultés à Richelieu. Conspirer allait être huit ans plus tard le mot d'ordre, le « sport » par excellence de la génération qui fit la folle équipée de la Fronde. On menait alors de front l'amour et la politique. Les exemplaires réels d'un Cinna et d'une Emilie foisonnaient : du côté de Cinna il y avait les

Gaston d'Orléans, les Ornano, les Chalais ; du côté d'Emilie, les dames de Chevreuse, de Longueville, de Condé, de Soissons, de Rohan. L'une d'elles, la duchesse de Chevreuse, courait les grands chemins à cheval, sous un habit d'homme, et traversait ainsi les deux tiers de la France. Oh ! les temps ne sont pas changés tant que cela, aujourd'hui, les femmes ne voyagent plus à cheval et ne conspirent plus contre le gouvernement, ouvertement du moins ; mais elles endossent plus que jamais des travestissements virils et « couvrent des kilomètres », seulement c'est en bicyclette.

Donc nos arrière-grand'mères ne se renfermaient pas volontiers non plus dans leurs salons. Elles aimaient à jouer un rôle en politique, et l'on sait que faire de la politique, c'est la même chose que faire de l'opposition politique. Ce côté de la nouvelle tragédie de Corneille n'était donc pas pour leur déplaire. Or il arriva que les préoccupations dominantes de cette société lui firent considérer comme dominant aussi un aspect secondaire de la pièce, comme essentiel un côté extérieur ; on prit le change sur les intentions du poète : l'actualité du sujet en masqua l'intérêt humain. *Cinna*, je le répète, passa aux yeux de la société contemporaine, pour l'histoire réussie d'une conspiration manquée. Emilie correspondit dans la réalité à ces charmantes aventurières de haut parage, qui tournaient la tête aux hommes, jusqu'à ce qu'elles la leur fissent perdre... sur l'échafaud.

Il y a une différence pourtant. Les héroïnes d'alors, ces grandes amoureuses dont Victor Cousin s'est fait le Sigisbée posthume, conspiraient encore moins qu'elles n'aimaient. Elles s'abandonnaient à toutes les faiblesses de leur sexe, et chez elles l'amour parlait toujours plus haut que l'ambition. Généralement elles conspiraient au profit de leur amant. Avec Emilie, ce n'est plus cela du tout. Cette « adorable furie » préfère résolument sa vengeance à son amour. Elle poursuit, au moyen de l'amour, un but exclusivement politique. Elle n'épousera Cinna que sur le corps d'Auguste. Lorsqu'il lui arrive d'avoir à choisir entre la conservation de Cinna et la ruine de ses espérances, à elle, elle n'hésite pas... elle choisit la mort de Cinna. Elle ne varie jamais dans cette attitude, et par là elle contraste avec son amant, qui est l'irrésolution et la contradiction mêmes. Elle n'a aucun de ces attendrissements, aucune de ces détentes auxquelles on reconnaîtrait la nature humaine et particulièrement la nature féminine. C'est l'énergie et la constance dans tout ce que ces vertus ont de plus magnifique .. et de moins touchant. Emilie est un caractère, mais un caractère tout d'une pièce, sans nuances, sans tendresse ; une âme altière qui ne désarme que devant une âme sublime, une jeune fille qui n'a rien de la jeune fille, une femme toute virile. Admirons de telles femmes, saluons-les bien bas, respectons-les de toutes nos forces... et souhaitons de n'avoir jamais affaire à elles. Quand je pense que Cinna se dispose à se mettre en ménage

avec une pareille virago ! Le pauvre homme, il ne sera jamais que le mari de Madame.

Cinna, quant à lui, ce fut pour les contemporains le type du conspirateur, puisqu'il est conspirateur par amour, ce qui est plus noble, n'est-ce pas ? que d'être conspirateur par conviction. Aspirez ce parfum de galanterie qui se dégage de son rôle, ces pointes à l'adresse de son « aimable inhumaine », ces gentillesses par lesquelles il termine invariablement ses tirades les plus menaçantes contre Auguste ou ses professions de foi républicaines les plus enthousiastes :

Tous s'y montrent portés (à la conjuration) avec tant [d'allégresse,
Qu'ils semblent, comme moi, servir une maîtresse (149-
Que Rome se déclare ou pour ou contre nous, [150.
Mourant pour vous servir, tout me semblera doux (259-
[260).

S'il faut subir le coup d'un destin rigoureux,
Je mourrai tout ensemble heureux et malheureux ;
Heureux pour vous servir de perdre ainsi la vie,
Malheureux de mourir sans vous avoir servie (319-322).

Admirez cette fleurette, bien mignonne pour un amant :

Mais apprenez qu'Auguste est moins tyran que vous
[1052.

Voilà Cinna, mélange de fadeur et d'emballement ; un faible, c'est-à-dire un passionné, car c'est sou-

vent la même chose. Remarquez, et c'est là un écho bien curieux de l'impression des contemporains sur son compte, que dans une lettre, qui du reste fait honneur à son goût, Balzac félicitait Corneille d'avoir fait de Cinna un « honnête homme ». Entendez par là de l'avoir rendu amoureux, car c'est, paraît-il, le caractère essentiel auquel on reconnaissait alors l'« honnête homme ». Est il besoin d'ajouter, entre parenthèses, que la définition de ce terme a quelque peu varié depuis ? A côté de cela, Cinna est brave et chevaleresque ; s'il manque de caractère et de relief, il sait prendre de belles attitudes. Voyez-le en face d'Auguste, quand il se croit perdu. Il fait alors vaillamment le sacrifice de sa vie : « Seigneur, je suis Romain, et du sang de Pompée », s'écrie-t-il avec une fierté provocatrice. Ce personnage, entièrement dominé par sa passion, est peut-être le plus complexe de la pièce. Aussi, par réflexion à lui, la magnanimité d'Auguste sera-t-elle très bien reçue du spectateur.

En somme, Cinna n'est pas un professionnel de politique ni de conspiration, c'est un conspirateur par occasion et par nécessité, c'est un amoureux avant tout. Avant le pardon, il songeait au suicide, dernier recours d'un désespéré qui, plus désireux de régner dans un cœur de femme que d'affranchir ou d'asservir sa patrie, se laisse porter par les circonstances au rang d'agitateur et de chef de parti.

L'intrigue galante entre Cinna et Emilie se complète par l'adjonction de Maxime. Maxime, c'est le

rival malheureux, le don Sanche qui recourrait à la félonie pour disputer Chimène à Rodrigue. Un rôle comme celui de Maxime, ce pêcheur en eau trouble, s'impose dans toute histoire d'amour bien conduite. Point de belle passion sans une rivalité déloyale dans l'ombre. Cela fait mieux ressortir l'héroïsme de l'amant heureux, cela corse le romanesque de l'aventure. Héroïsme romain, romanesque français, tels sont en effet les deux derniers éléments qu'il faut mentionner quand on recherche, comme nous le faisons, par où cette tragédie a dû plaire surtout aux contemporains, et elle leur a plu beaucoup. Veuillez donc vous souvenir que, en 1640, date de la « première » de *Cinna*, nous sommes à l'époque où fleurissent les tragédies à l'honneur de la vertu antique, en attendant les romans précieux de la Calprenède et de Mlle de Scudéry, qui ne vont pas tarder à paraître. Bien entendu, c'était grâce à une pure convention, ou plutôt à une insuffisance d'information qu'on situait ainsi dans l'antiquité romaine et grecque tous ces nobles exemples d'immolation à la chose publique ; mais on n'y regardait pas de si près. C'était belle matière à mettre en vers français, et de Garnier à Corneille, de *Porcie* à *Cinna*, on n'y avait pas manqué.

« De tant d'auteurs obscurs vous dirai-je les noms ? » du Ryer, Desmarets, Scudéry, Mairet, dont les deux derniers doivent plus de notoriété à leur animosité contre Corneille qu'à leur talent personnel... Le « libéralisme » démocratique qui se remarque dans

leurs divers ouvrages était aussi une inoffensive revanche d'imagination qu'on prenait contre la stricte discipline imposée par un Richelieu dans l'ordre des faits. Bientôt, sous Louis XIV, cette innocente distraction venant même à manquer, on substituera aux discussions sur le meilleur gouvernement les discussions sur la grâce en particulier et sur les matières théologiques en général. Tels sont les Français : ils discutent théologie plutôt que de ne pas discuter du tout. Mais en attendant, c'était donc la politique, la galanterie et le romanesque qui occupaient les esprits, et le contre-coup que l'on crut trouver dans *Cinna* de ces passions du moment en assura principalement le succès.

II. *Elasticité des œuvres de génie.* — Heureusement, il y a autre chose dans cette tragédie, sans quoi elle ne nous intéresserait plus guère et elle aurait été rejoindre dans l'oubli tant d'écrits trop directement inspirés par la société précieuse. Les grands ouvrages de l'esprit sont ainsi soumis à des jeux d'optique qui les font paraître différents à chaque génération. Avec les préoccupations régnantes, les points de vue se déplacent. De tout le théâtre de Corneille, de Racine et de Molière, il est bien peu de chefs-d'œuvre qui n'aient ainsi accompagné dans une mesure plus ou moins grande notre propre évolution. Comme ces portraits bien peints qui semblent vous suivre du regard en quelque endroit de la chambre que vous alliez, les œuvres du génie vrai-

ment poétique parlent toujours aussi éloquemment à notre esprit, font toujours écho à nos âmes, ont une mystérieuse correspondance avec nos passions, car si le dehors de ces passions se renouvelle incessamment, le dedans en reste constamment le même.

Ainsi, sans avoir qualité pour vous parler en détail de *Polyeucte*, je puis bien dire en passant que *Polyeucte* nous fait une impression diamétralement opposée à celle qu'il fit aux contemporains et surtout aux habitués de l'hôtel de Rambouillet. On s'y intéressait alors comme à l'histoire d'une femme qui trouvait moyen d'être très honnête sans aimer son mari. Au XVIIIe siècle, on souriait même de ce benêt de mari qui laissait le champ libre aux aspirations galantes de son rival. Aujourd'hui, c'est la peinture du sublime chrétien qui pour nous remplit toute la tragédie, et à nos yeux, le martyr Polyeucte domine encore le magnanime Auguste, de toute la supériorité de l'héroïsme divin sur l'héroïsme humain. *Phèdre et Athalie*, si injustement dédaignées par le XVIIe siècle, sont pour nous, dans deux genres différents, les deux plus belles manifestations du génie si troublant et si pur de Racine. Le *Misanthrope*, l'immortel *Misanthrope*, prête à des interprétations infiniment variées, et l'on a pas encore réussi à se mettre d'accord sur sa signification définitive. On discute ici sur le « symbolisme » d'Alceste, comme à l'étranger sur celui de *Faust*. Même après la brochure de M. Coquelin aîné, la question reste en litige. Il n'y a que les œuvres de second ordre qui soient à

jamais fixées. . et figées. Ainsi, les tragédies de Voltaire, d'une inspiration si bourgeoise et si courte, on a toujours su exactement ce qu'elles contenaient, et celles-là ne confinent pas à plusieurs états d'esprit.

III. Le sujet réel. — Or, l'âme moderne est émue dans *Cinna* avant tout par le spectacle d'une conscience sortant définitivement des voies tortueuses où elle s'est déshonorée autrefois, et s'engageant dans la voie vraiment royale de la clémence et du pardon, dans la voie de la réhabilitation et de la gloire. *Cinna* et *Britannicus* c'est, à un certain point de vue, la même chose, seulement, c'est le contraire. Dans *Cinna*, le bien l'emporte sur le mal, et dans *Britannicus*, c'est le mal qui l'emporte sur le bien. Dans *Cinna*, Auguste achève de tuer Octave en lui ; dans *Britannicus*, Néron achève de tuer Auguste en lui, et s'apprête à finir en Octave. Ainsi le sous-titre de la tragédie est pour nous le vrai titre : *La Clémence d'Auguste*, et sans doute, si Corneille a donné le pas à Cinna dans le titre, c'était pour mieux particulariser son sujet et nous faire songer à un épisode déterminé de la vie d'Auguste. *Auguste* eût été un titre vague, comme si M. Sardou avait appelé sa comédie de *Madame Sans-Gêne : Napoléon.*

Considérée sous cet angle, la pièce s'éclaire d'une lumière toute nouvelle, et se divise en trois parties bien nettes : 1° Un retour sur le passé d'Octave, qui motive la conspiration actuelle ; 2° le tournant de la carrière impériale, si bien représenté par le pathé-

tique monologue où l'empereur, placé en quelque sorte entre Auguste et Octave, délibère lequel des deux il suivra ; 3° la victoire d'Auguste, c'est-à-dire, la victoire de la raison sur l'instinct, de la clémence sur la rigueur et la consécration d'une gloire purifiée par le remords.

Revoyons sommairement la pièce à ce point de vue.

Peut-être, la gradation dont j'ai parlé serait-elle mieux marquée et le dessein du poète plus visible, si Auguste paraissait tout au début, dans une scène qui ferait partie de l'exposition et si là il exprimait à quelque confident cette amertume toute philosophique d'une âme qui connaît le néant des grandeurs humaines. Cela aurait pu se faire sans allonger la tragédie, car il n'y avait nul inconvénient à fondre en une seule les deux premières scènes où Emilie nous expose l'état de son cœur.

Mais, du moins, si Auguste ne paraît pas en personne dans ce premier acte, il le remplit tout entier par la haine et la colère qu'il excite. « Invisible et présent », il est déjà de cette tragédie l'âme toute puissante. »

Sans doute il nous apparaît alors sous un jour odieux. Mais nous ne pouvons nous empêcher de faire des réserves sur les invectives de ceux qui l'accusent : juge-t-on un homme sur les imputations de ses ennemis ? Cela nous inspire même l'envie de connaître ce « tigre altéré de tout le sang romain ». Le voilà enfin, ce prince tant maudit, et, dès les

premiers mots qu'il prononce, son air de franchise, la mélancolie sincère de ses dégoûts, sa noble confiance, tout nous réconcilie avec lui. S'il a bien cette pompe majestueuse que Fénelon critiquait, mais qui s'explique par le prestige de son nom et par le prestige du seul nom de roi au XVIIe siècle, il sait la tempérer de familiarité affectueuse :

Voilà, *mes chers amis*, ce qui me met en peine (v. 393).
Traitez-moi comme *ami*, non comme souverain (v. 399).

Puis s'ouvre la délibération.

L'importance de cette scène célèbre ne saurait vous échapper. Auguste remet à ses deux conseillers les intérêts de l'empire en main ; il les convie à une sorte de petit plébiscite. — Déjà ! De ce qu'ils diront va dépendre le sort du monarque et du monde. Le développement de cette consultation, qui n'était chez Dion Cassius, à qui Corneille en a emprunté l'idée, qu'un exercice de rhétorique, devient ici, comme vous le voyez, une partie intégrante de l'action. Supposez en effet qu'Auguste, convaincu par l'argumentation de Maxime, se démette de ses fonctions, voilà la raison d'être de la conjuration supprimée et la pièce finie. Il faudra donc qu'il reste sur le trône, l'intérêt de notre plaisir de spectateurs l'exige et aussi la vérité historique. Mais il y avait à concilier la vraisemblance dramatique avec la vérité historique, à trouver l'enchaînement d'idées et de sentiments qui fera que le maintien d'Auguste

résultera d'une double nécessité, d'une nécessité esthétique et d'une nécessité de fait. Vous savez si Corneille y a réussi. L'habile composition de cette scène lève donc un soupçon qu'a fait naître quelquefois l'attitude d'Auguste. On a dit que l'empereur voulait se faire conseiller le parti qui flattait le plus sa vanité, et qu'il avait l'air d'inviter Cinna et Maxime à ratifier son dessein secret plutôt qu'à le combattre. Je ne puis le croire quand je le vois intervenir dans la discussion et appuyer lui-même l'un des arguments de Maxime. Non, la duplicité dans cette scène est tout entière du côté de Cinna, qui se jette aux pieds de l'empereur :

Que l'amour du pays, que la pitié vous touche !
Votre Rome à genoux vous parle par ma bouche.
[(v. 605-606

Au nom de votre amour pour Rome,

Conservez-vous, Seigneur, en lui laissant un maître
Sous qui son vrai bonheur commence de renaître.
[(v. 617-618).

Qui ne se serait rendu à de si chaleureux accents, à de si pathétiques adjurations ? Auguste se rend donc, car on ne fait pas vainement appel à son patriotisme. Mais auparavant il comble Cinna et Maxime indistinctement de nouvelles faveurs. Est-ce là le fait d'une « cruauté fatiguée » comme le croyait Sénèque, ou d'une générosité confiante ?

Mais écoutez-le à l'acte IV, quand il vient d'apprendre la conspiration formée contre lui et que Cinna en est le chef :

Quoi ! mes plus chers amis ! quoi Cinna ! quoi Maxime !
A qui j'ouvrais mon cœur...
Maxime a vu sa faute...
Mais Cinna !
O trop sensible coup d'une *main si chérie !*
Cinna, tu me trahis ! (v. 1.081 sq.)

N'est-ce pas là le langage d'un homme cruellement atteint dans ses illusions, la plainte d'une affection déçue dans son objet ? Quant à Maxime, à qui il suppose du repentir, il décide séance tenante, de premier mouvement, son pardon. Avouez qu'un prince de l'école de Machiavel n'aurait eu ni ce cri de surprise douloureuse, ni cette facilité au pardon.

Va-t-il être, par suite de la découverte de cette scélératesse, rejeté dans les mesures de rigueur ? Le « tigre » qui a bu du sang humain va-t-il en reprendre le goût ? C'est la question qu'on se pose alors. La vision de ces scènes de carnage repasse devant les yeux de l'empereur. Mais il fait effort pour écarter ces funèbres images. La lassitude du pouvoir et de la lutte reparaît, avec, en plus, un accent amer de résignation à la fatalité. Va-t-il donc souffrir qu'on le traite comme il a traité les autres ? Cruelle énigme, dans laquelle il se débat, et dont la

solution, habilement suspendue par le poète, fera le dénouement de la tragédie. Car il ne s'arrête pour le moment à aucun parti, et c'est un mouvement de rage et de désespoir, un cri de bête presque qui finit le monologue et qui nous laisse dans l'incertitude sur l'issue de ce pénible combat.

Livie, qui survient, ne fait guère avancer les choses. On a dit que c'était parce qu'elle suggérait la clémence comme moyen politique :

Cherchez le plus utile en cette occasion (V. 1212),

et que cet expédient répugne à l'âme haute et sincère d'Auguste.

Non, c'est tout simplement parce que cette âme est encore trop violemment agitée pour pouvoir accepter des « conseils de femme ». C'est frapper, qu'Auguste voudrait à cette heure, c'est à de sanglantes représailles qu'il songe encore. Le combat intérieur est plus prolongé qu'on ne l'a cru, et il durera pour nous, sinon pour l'âme qui en est le théâtre, jusqu'au dénouement. L'impératrice n'est pas d'ailleurs dominée tant que cela par l'« utilitarisme » politique :

Auguste. — Régner et caresser une main traîtresse,
Au lieu de sa vertu, c'est montrer sa fai-
[blesse.
Livie. — *C'est régner sur vous-même*, et, par un noble
[choix,
Pratiquer la vertu la plus digne des rois.
(V. 1241-1244).

Son affection devient pressante ; elle ne relève pas les brutalités de langage de son époux, qui a perdu, selon la langue de Corneille lui-même, toute « assiette ». A cette réflexion méprisante de sa part :

C'est l'amour des grandeurs qul vous rend importune,
(V. 1261).

elle répond en s'attachant à lui :

J'aime votre personne, et non votre fortune, (V. 1262).

Livie, dans la tragédie, est une femme tout uniment, une femme passionnée pour la gloire de son mari, et dont l'élan d'admiration et de reconnaissance tout à l'heure sera bien excusable, touchant même, quand elle déposera la couronne de lauriers sur le front d'Auguste vainqueur de lui-même.

En attendant, Auguste, sans rien découvrir encore de son dessein, fait comparaître Cinna et lui inflige une humiliation méritée. Oui, bien méritée, n'en déplaise au maréchal La Feuillade, car, à moins d'être au-dessus de toute faiblesse humaine, il était bien permis de faire sentir alors à Cinna son indignité. Ne faudrait-il pas, en vérité, qu'Auguste pardonnât à son assassin tout de go, en s'excusant même de l'avoir dérangé ? Il se soulage donc en lui disant son fait.

Et maintenant :

Tu sais ce qui t'est dû, tu vois que je sais tout ;
Fais ton arrêt toi-même, et choisis tes supplices
(v. 1560-1561).

Ainsi, le mot décisif n'est toujours pas prononcé : Corneille, en poète dramatique qui sait son métier, a voulu que nous pussions douter jusqu'au bout de la magnanimité de l'empereur.

Puis, Auguste apprend la complicité d'Emilie :

Votre Emilie en est, Seigneur, et la voici.
Auguste. — Et toi, ma fille, aussi ! (v. 1563 1564).

Ce tutoiement et cet accent paternel marquent bien une âme aimante et blessée.

Comme Cinna l'a bravé tout à l'heure, Emilie le brave aussi maintenant. Elle le renie — bien tardivement — pour son père adoptif ; elle a horreur de tout ce qui vient de lui ; elle haïrait même Cinna, si elle n'aimait Cinna par libre choix et antérieurement à toute pression de la part de l'empereur. Nouveau mouvement de menace ambiguë chez Auguste :

Oui, je vous unirai, couple ingrat et perfide, (v. 1657)
. . . . . .
Oui, je vous unirai, puisque vous le voulez ;
Il faut bien satisfaire aux feux dont vous brûlez,
Et que tout l'univers, sachant ce qui m'anime.
S'étonne du supplice aussi bien que du crime (v. 1659-[1662).

Remarquez ce mot de « supplice », qui termine chacune de ces scènes. Vous le voyez, Corneille a pris soin de marquer lui-même toutes les phases de la lutte. tous les soubresauts, toutes les angoisses,

tous les progrès, tous les reculs de cette âme qui s'affranchit et s'épure...

La mesure est portée au comble par les révélations que fait alors Maxime. Car le noyé ressuscite pour venir en quelque sorte donner au vieux lion le coup de pied de l'âne. C'est Maxime qui a tout fait et qui a joué la comédie du suicide. Il est vrai qu'il se flagelle sur le dos d'Euphorbe, en demandant la mort de ce valet. Tant de bassesse écœure enfin Auguste. Dans un sursaut héroïque, il se relève, et, les yeux fixés sur un fantôme brillant de gloire, il s'écrie :

Je suis maître de moi comme de l'univers.
Je le suis, *je veux l'être*. O siècles, ô mémoire,
Conservez à jamais ma dernière victoire ! (v. 1696 1698).

Et quand ce païen viendrait à la clémence par l'amour de la gloire, quand il s'écrierait, lui aussi, comme le Cicéron de Voltaire :

Romains, j'aime la gloire et ne veux point m'en taire !

est-ce donc là un mobile qui soit bas ? Et non seulement il pardonne et rend à ses assassins tous leurs emplois, mais il va même s'efforcer d'oublier :

Auguste a tout appris et veut tout oublier (V. 1780).

Voilà cette sublime tragédie du « *Pardon* », fondée sur une analyse toute psychologique et sur la peinture savamment graduée d'une âme aux prises avec la destinée et avec ses mauvais instincts. Voilà cet insensible acheminement vers la libération su-

prême. Voilà cette sévère unité d'une œuvre, où tous les personnages sans exception concourent à obscurcir, à compromettre, à rehausser finalement la magnanimité du personnage principal.

*
* *

JUGEMENT DE NAPOLÉON SUR « CINNA »

La légende et l'histoire.

Si nous sommes ainsi bien entrés dans le sens de l'œuvre de Corneille, c'est que nous avons mis de côté toute préoccupation étrangère à l'art dramatique. Nous avons étudié jusqu'ici cette tragédie comme une tragédie ; nous n'y avons cherché que de la psychologie et du drame.

Mais si l'on se laisse influencer par des considérations d'histoire ou de politique, l'impression s'égare et l'admiration hésite. De là tant de jugements contradictoires sur cette pièce, qui n'est peut-être pas le chef-d'œuvre de Corneille, mais qui est bien un chef-d'œuvre. De ces divers jugements, que vous trouverez énumérés dans l'excellente édition de M. Hémon, je n'en retiendrai, pour vous en faire part, qu'un seul, parce qu'il me paraît résumer tous les autres. Il nous offrira l'occasion de dire un mot, pour finir, sur les rapports délicats que soutient le drame avec l'histoire et la politique.

Napoléon Ier, dont la carrière, le caractère et le génie ne laissent pas d'offrir certaines analogies avec l'Auguste de l'histoire, a émis le jugement suivant sur la tragédie de *Cinna*. Cette opinion nous est rap-

portée par Mme de Rémusat dans ses *Mémoires*. Conséquemment ce n'est que depuis une vingtaine d'années que la critique a eu à s'en occuper.

« Quant aux poètes français, disait Napoléon, je ne « comprends bien que votre Corneille. Celui-là « avait deviné la politique, et, formé aux affaires, « eût été un homme d'Etat. Je crois l'apprécier « mieux que qui que ce soit, parce qu'en le jugeant « j'exclus tous les sentiments dramatiques. Par « exemple, il n'y a pas bien longtemps que je me « suis expliqué le dénouement de *Cinna*. Je n'y « voyais d'abord que le moyen de faire un 5me acte « pathétique, et encore la clémence proprement « dite est une si pauvre petite vertu, quand elle « n'est point appuyée sur la politique, que celle « d'Auguste, devenu tout à coup un prince débon- « naire, ne me paraissait pas digne de terminer « cette belle tragédie. Mais, une fois, Monvel, en « jouant devant moi, m'a dévoilé tout le mystère « de cette grande conception. Il prononça le *Soyons « amis, Cinna*, d'un ton si habile et si rusé, que je « compris que cette action n'était que la feinte d'un « tyran, et j'ai approuvé comme calcul ce qui me « semblait puéril comme sentiment. Il faut toujours « dire ce vers de manière que, de tous ceux qui « l'écoutent, il n'y ait que Cinna de trompé ».

Voilà bien le mépris des hommes d'action pour le sentiment et la sensibilité ! Ils vous prennent un poète, le dépouillent de son génie poétique, et lui trouvent tout de suite une autre vocation, celle de

ministre. A moins qu'ils ne le renvoient dédaigneusement à ses vers : voyez comme, à l'heure qu'il est encore, des attardés appellent Lamartine un rêveur. C'est que celui là était par surcroît un homme d'Etat en effet. Mais Corneille, que Napoléon regrettait de ne pouvoir faire prince, Corneille, pour être un grand poète, et même un poète politique, n'eût pas été nécessairement un homme polique. Car de la spéculation à l'action il y a loin. Pour une fois, on eût pu blâmer peut-être Napoléon d'un mauvais choix. Que dirons-nous maintenant de cette façon de juger un auteur dramatique, « en excluant tous les sentiments dramatiques » ? C'est à peu près comme si l'on voulait mesurer le génie militaire de Napoléon en éliminant toutes ses qualités de tacticien. Et ce sourire de pitié à l'égard de la clémence, cette encre de la petite vertu — pardon — cette « pauvre petite vertu », quand elle n'est pas intéressée ! Il y a là une trouvaille qui aurait fait honneur à un La Rochefoucauld. A ce ton de désinvolture toute cavalière, on reconnaît bien l'homme qui se chargea la conscience allègrement du meurtre du duc d'Enghien.

La suite de la citation nous livre bien le secret de la prédilection de Napoléon pour *Cinna* : dans cet Auguste, dont Monvel lui avait fait un Tartufe de la clémence, Napoléon se retrouvait lui-même, Ni l'empereur n'avait vu, ni l'acteur n'avait traduit cette pénible évolution d'une âme vers le bien que nous avons constatée en Auguste. Monvel avait fait de la

mansuétude d'Auguste un revirement trop soudain pour être sincère, et il avait fait du pardon une feinte. Napoléon a pris là une leçon de fourberie politique, parce qu'il s'est obstiné à ne voir dans l'Auguste de la tragédie que l'Auguste ou plutôt l'Octave de l'histoire.

De ces deux personnages nous connaissons le premier ; quant à l'autre, le voici en substance. Un cœur sec, un homme sans scrupules, cruel, égoïste, vindicatif, soupçonneux, humble jusqu'à l'obséquiosité, sans rien de spontané, sans rien qui parle à l'imagination ni qui attire la sympathie, enfin « hypocrite raffiné autant qu'habile politique ». M. Gaston Boissier, dans les dernières pages de son *Cicéron et ses amis*, nous en trace un portrait fort fidèle. Il l'oppose à César, cette physionomie si ouverte et si attirante. Eh bien c'est justement cette combinaison de César et d'Octave que Corneille a tenté de réaliser dans l'Auguste de sa tragédie. Ou plutôt il a recueilli des mains d'Horace et de Virgile le type déjà idéalisé par ces deux poètes, il a achevé ce travail de métamorphose morale, métamorphose favorisée par l'exercice du pouvoir qui s'il gâte les uns, rend les autres meilleurs. Il a poétisé Auguste comme il avait fait son Rodrigue ; il l'a tiré de la réalité pour le faire entrer dans la légende.

Mais alors le personnage n'a plus beaucoup de vérité historique ? Il se peut, mais qu'importe, s'il est plus vivant de cette vie fictive que de sa vie véritable ? Corneille, en l'accommodant ainsi, a usé du

droit du poète dramatique. Ce droit consiste, suivant la remarque très juste de M. Sarcey, à mettre en scène l'histoire, non telle qu'elle est, mais telle que se la figure le public. Sous la réserve de ne pas fausser le caractère des événements et des hommes célèbres, le poète est donc le maître de sa matière. Schiller allait même encore plus loin. « L'histoire, disait-il, doit obéir au poète plutôt que le poète à l'histoire. » Ce qui signifiait que le poète allemand ne voyait dans les données historiques qu'un instrument d'excitation intellectuelle propre à mettre en branle ses facultés objectives, à donner un corps à ses rêves, une forme à ses impressions.

D'ailleurs rien ne serait plus froid au théâtre qu'une reconstitution historique parfaite. Car on va au théâtre car vous êtes ici, n'est-ce pas ? — croyez bien que je fais allusion au spectacle qui va commencer et non à ma conférence qui finit — vous êtes ici pour être amusés ou émus et non pour être instruits. — Il fallait donc que Corneille évoquât sur la scène, un Auguste, non pas authentique, mais poétique mais majestueux, mais héroïque, mais sublime, mais tel enfin que vous puissiez contempler en lui l'image que vous vous faites d'un grand empereur, et apprendre de lui cette haute leçon morale : Triomphe de toi même.

Th. JORAN

Thouars, Imprimerie Nouvelle.

L'ÉCOLE DES FEMMES

Mesdames, Messieurs,

Dans sa *Critique de l'Ecole des Femmes,* Molière fait, entre le genre de la tragédie et celui de la comédie, un court parallèle où il conclut à la supériorité du poète comique, en raison des difficultés rencontrées et vaincues. La peinture comique, dit-il en termes plus choisis, c'est bien difficile, mais c'est bien plus beau que la peinture tragique. Raisonnement d'orfèvre sans doute. Quoi qu'il en soit, je pourrais, en m'attribuant ce raisonnement, vous dire à mon tour que la tâche de juger la comédie de l'*Ecole des Femmes* est plus scabreuse que celle de juger la tragédie de *Cinna.* Premièrement, parce que de ces deux tâches, l'une est faite, et que l'autre reste à faire : bien ou mal, j'ai apprécié *Cinna* ici jeudi dernier, et j'ai maintenant à en faire autant de l'*Ecole des Femmes.* Secondement, parce que je le pense. La tragédie, en effet, est un genre relativement limité et défini, tandis que la comédie est un genre essentiellement compréhensif et suggestif. Les perspectives qu'il ouvre sur la vie humaine sont indéfinies. Les problèmes qu'il soulève sont compliqués. Les solutions qu'il en donne ou semble en donnern'ont jamais — et c'est même le mérite du théâtre de Molière — une précision parfaite: on dirait qu'elles réservent l'avenir. Chacun des

arrêts du tribunal comique est frappé d'appel par chaque génération, parce que des considérants nouveaux surgissent, ou parce que l'humeur du jury n'est plus la même. Les erreurs judiciaires sont là plus nombreuses encore que dans la société. Souvent le coupable de jadis devient l'homme intéressant d'aujourd'hui. Il faut alors recommencer l'enquête et réviser toutes les pièces du procès. Tel est ce théâtre comique que l'Europe nous envie. Tout y est perpétuellement remis en question... hormis le génie de l'auteur qui a dessiné ces figures à l'estompe.

Plus que toute autre comédie de Molière, l'*Ecole des Femmes* est dans ce cas. Appliquée à de tels ouvrages extra-classiques, la critique ne vaut que par ce qu'on y met de soi-même, c'est-à dire de son expérience, de sa sensibilité et de son goût personnels. C'est ici que se vérifie bien la définition donnée par M. Anatole France : « Le bon critique est celui qui raconte les aventures de son âme au milieu des chefs-d'œuvre ». Le chef-d'œuvre, il est là ; ce qui manque, c'est une âme qui ait eu des aventures intéressantes, et le don de les conter. J'espère que, à défaut de ce talent, vous voudrez bien vous contenter du grand fonds de sincérité et de la forte épargne de bonne volonté que je vais mettre à votre service.

Je commencerai par vous retracer brièvement le sujet de la pièce, ensuite nous en examinerons la composition, et enfin, je désignerai à votre

attention quelques-unes des questions délicates qu'elle soulève, comme le mariage et l'éducation des femmes, dont la décision est subordonnée par Molière à une double étude, l'une de la jalousie masculine, et l'autre de l'ingénuité féminine.

ANALYSE

Arnolphe est un vieux garçon de quarante-deux ans, dont la distraction consiste à s'égayer aux dépens des maris trompés. C'est leur faute, après tout ; pourquoi les hommes épousent-ils l'un une coquette, l'autre une joueuse, l'autre un bas-bleu ? Pour lui, il est bien à l'abri de semblable disgrâce. C'est donc qu'il veut rester célibataire ?... Au contraire, il va se marier, se marier ce jour même, mais avec une jeune fille faite exprès pour lui, la candide Agnès, dont il est quelque chose comme le tuteur, et qu'il fait élever dans la plus profonde ignorance et dans le plus grand mystère, parmi des âmes primitives comme elle. Mais Arnolphe a compté sans l'amour, qui déjoue toutes les combinaisons de la prudence humaine. L'amour se présente sous les espèces d'un blondin de vingt ans, Horace, qui se trouve être le fils d'un ami d'Arnolphe. Ce jeune homme vient de faire

par hasard la connaissance d'Agnès, dont il ignore les attaches avec Arnolphe. Il sait seulement qu'elle est en la puissance d'une espèce de maniaque, d'un tyran, d'un jaloux, auquel il se propose bien de l'arracher. Il conte tout cela à Arnolphe lui-même. « A l'âge où le cœur est riche on n'a pas les lèvres avares » comme l'a dit Musset. Celui-ci croit bien faire de dissimuler son dépit et l'intérêt personnel qu'il a dans cette affaire. Il disputera mieux, croit-il, à Horace sa conquête, en exagérant son système de claustration et d'intimidation, et en précipitant les choses. Il fait donc la leçon à ses deux serviteurs, il questionne Agnès pour savoir toute l'étendue du mal, il lui fait des recommandations minutieuses et sévères. Il l'accable enfin sous une doctorale dissertation sur le mariage, envisagé comme un devoir austère, et qui réduit la femme à une condition subalterne. Il croit, par tout ce luxe de précautions, avoir paré au coup qui le menace. Mais, comme on ne pense pas à tout, il avait oublié de défendre à Agnès d'écrire à Horace. Or, Agnès a jeté à son séducteur une lettre qui contient la plus tendre et la plus ingénue des déclarations d'amour. Horace vient faire montre de sa joie et lecture du billet doux à Arnolphe lui-même, qui, empêtré, dans son incognito, ne peut toujours pas repousser son rival ouvertement. Nouvelles instructions données aux valets, avec répétition générale de la scène qui pourra se passer. Mais Horace trouve tout de

même le moyen de pénétrer chez Agnès, et finalement, de l'enlever. Ce chassé-croisé pourrait se prolonger indéfiniment, car Arnolphe réussit à reprendre Agnès, et persiste à vouloir l'épouser, malgré l'affirmation de ses sentiments pour Horace. Mais soudain surgit le père d'Agnès, retour d'Amérique, et ainsi, Agnès n'était pas l'enfant abandonné qu'on croyait, et tout finit à la confusion du barbon, qui s'enfuit pour n'être pas témoin du bonheur des jeunes gens.

La tâche qui nous incombe maintenant, celle d'étudier la pièce au point de vue du métier, nous est grandement facilitée par Molière lui-même. En effet, mis en verve par son succès, car l'*Ecole des Femmes* avait été très bien accueillie du public, Molière s'avisa de répondre en personne à ses détracteurs. Des détracteurs, vous savez qu'on en a toujours, même et surtout quand on réussit. D'ailleurs, depuis ses *Précieuses ridicules*, Molière s'était fait des ennemis irréconciliables, qui, avec une certaine habileté, prétextèrent l'inconvenance de certains détails de la nouvelle comédie, pour vider avec l'auteur leur vieille querelle. Imaginez une satire en action telle qu'il aurait pu en résulter une de la collaboration de Régnier avec Boileau, et vous aurez à peu près ce délicieux petit acte qui s'appelle la *Critique de l'Ecole des Femmes.*

Dans cette conférence dialoguée, on voit un

homme de goût, Dorante, aux prises avec un pédant Lysidas, comme plus tard, dans les *Femmes savantes*, Clitandre tiendra tête à Trissotin. Il y a aussi un amusant type de « snob », un marquis, lequel ne sait que répéter en pivotant sur son talon rouge : « Tarte à la crème », de l'air d'un homme qui s'entend. En ce cas, il est bien heureux, car il est le seul. Il y a encore la mijaurée Climène, « précieuse depuis les pieds jusqu'à la tête, et la plus grande façonnière du monde ». Celle-là se montre révoltée de tous les attentats à la pudeur qui se commettent « dans cette méchante rapsodie », ma chère ! Lysidas, entre autres choses, reproche à l'*Ecole des Femmes* de manquer d'action et de ne consister qu'en récits. « Mais ces récits eux-mêmes, lui réplique Dorante, y sont des actions suivant la constitution du sujet ; d'autant plus qu'ils sont tous faits innocemment à la personne intéressée, qui, par là, entre à tous coups dans une confusion à réjouir les spectateurs, et prend, à chaque nouvelle, toutes les mesures qu'il peut, pour se parer du malheur qu'il craint » (sc. VII). On ne peut mieux dire, et il semblait que la question dût être à jamais réglée. Pourtant Voltaire réédita cette critique, en l'atténuant, il est vrai. « Quoique toute en récits, dit-il, cette pièce est ménagée avec tant d'art que tout paraît être en action ». Il y avait là un malencontreux *paraît* que Lessing releva vivement, moins déterminé à cela par admiration pour Mo-

lière que par la satisfaction de taquiner et de contredire Voltaire. Mais avouez que l'histoire littéraire offre parfois des rencontres piquantes. Ainsi voilà Voltaire qui chausse les souliers du pédant Lysidas, et l'Allemand Lessing, le pesant logicien, celui qui emprisonna dans le réseau étroit de sa dialectique la Muse délicate de La Fontaine, Lessing se fait contre Voltaire le continuateur de Dorante! On se serait at'endu à tout le contraire. Voici donc comment Lessing commente la remarque de Dorante. Rassurez-vous, je vous le citerai en français. « Ces récits ont tout ce que réclame une action comique, et c'est une pure chicane de mots que de ne leur en pas vouloir donner le nom. Car enfin, il y a moins à considérer ici le narré même des incidents que l'impression qu'ils font sur le barbon, au moment où il apprend combien il a été trompé. C'est le vieillard ridicule que Molière a principalement eu dessein de peindre, et c'est lui qu'il nous faut principalement voir, toute son attitude et sa mine, à l'annonce du fâcheux accident qui le menace ; et c'est ce que nous n'aurions pas aussi bien pu observer, si le poète avait fait se passer sous nos yeux ce qu'il a mis en récits, et n'avait mis qu'en récits ce qu'il a fait se passer sous nos yeux. Le dépit d'Arnolphe, la contrainte qu'il s'impose pour le dissimuler, le ton railleur qu'il prend quand il se croit assuré d'avoir arrêté les progrès de l'entreprise amoureuse, l'étonnement, la rage secrète où nous le voyons quand il

lui faut apprendre que, malgré tout, Horace marche heureusement à son but : tout cela, ce sont des actions, et des actions beaucoup plus comiques que tout ce qui se passe hors de la scène. Même dans le récit que fait Agnès des incidents qui ont préparé sa liaison avec Horace, il y a plus d'action que nous n'en trouverions dans tous ces incidents, si nous en avions le spectacle.

Au lieu donc de dire de l'*Ecole des Femmes* que tout y paraît être en action, quoiqu'elle soit toute en récits, je croirais pouvoir dire plus justement qu'elle est toute en action, quoique tout n'y paraisse être qu'en récits. » (*Dramaturgie de Hambourg*).

Telle est bien en effet l'originalité de l'*Ecole des Femmes* : « une confidence perpétuelle » qui est de l'action.

Molière ne s'est pas moins victorieusement défendu en ce qui concerne la convenance *esthétique* — je ne parle que de celle-là pour le moment — de certains détails de sa pièce. Oui, les contorsions d'Arnolphe, « ses roulements d'yeux extravagants, ses soupirs ridicules, ses larmes niaises », quand il voit Agnès lui échapper, et qu'il tâche à l'attendrir, tout cela est naturel. En effet, d'une part la véhémence de ces transports s'explique par son désespoir, qui est réel ; d'autre part, le grotesque de ces transports est conforme à l'esprit de son rôle, qui est celui d'un jaloux de comédie. Oui, chacun des personnages a l'esprit de sa situation,

ce qui est infiniment plus plaisant que si Molière nous avait donné à admirer son propre esprit. Et, d'avoir été ainsi obligé de le faire remarquer, d'avoir dû expliquer que lui, Molière, s'effaçait exprès derrière ses personnages et s'identifiait avec eux, cela nous fait bien comprendre toute la justesse de cet éloge que lui a décerné Voltaire en l'appelant « le législateur des bienséances ». Molière a eu tout à faire : des chefs-d'œuvre et l'éducation de son public.

Nous ne suivrons pas davantage Dorante et Lysidas dans la discussion des circonstances de la pièce. Ainsi que vous le verrez, rien n'est mis là sans raison, et tout s'explique, comme le dit Molière lui-même, « par réflexion à Arnolphe... afin qu'il soit partout puni par les choses qu'il a cru faire la sûreté de ses précautions ». *La Précaution inutile,* tel serait en effet le titre qui résumerait bien la pièce, si l'on n'y cherchait, comme dans Scarron ou dans Beaumarchais, qu'une comédie d'intrigue. Un mot seulement sur le dénouement. Il est postiche dans l'*Ecole des Femmes,* comme il le sera dans l'*Avare*, comme il est romanesque, c'est-à-dire quelconque, dans la plupart des comédies de Molière. Il est causé ici par le retour inopiné du père d'Agnès, qui revient enrichi d'Amérique — les oncles d'Amérique n'étaient pas encore inventés — et par la reconnaissance d'Agnès, laquelle trouve par surcroît son fiancé dans son enjôleur. Est-ce donc que Molière est moins habile

que Scribe ou que Sardou? Il se pourrait. Mais je vois à cette insuffisance de ses dénouements deux autres raisons, l'une historique, l'autre littéraire. 1° Sous l'ancien régime, l'existence était bien plus aventureuse que de nos jours, et la biographie des gens de ce temps-là offrait plus d'incidents que la nôtre. Voyez comme la vie d'un Regnard ou d'un Beaumarchais est un tissu d'événements qui semblent tenir du roman. Remarquez d'ailleurs que les contemporains n'ont jamais chicané Molière sur ses dénouements. Ainsi, il n'a pas eu à justifier celui-ci dans sa *Critique*. Preuve que les contemporains n'en étaient pas choqués, et que la réalité leur offrait souvent des rencontres aussi surprenantes. 2° Etant donné le sujet tout psychologique des comédies de Molière, on peut dire que le dénouement lui était indifférent. Puisque le but pour lui est de peindre des caractères, quand il les a bien présentés dans toutes leurs attitudes et sous toutes leurs faces, quand il a bien fait voir les conséquences morales et sociales de leurs travers, il juge sa tâche achevée, et il pose le point final où cela se trouve. Cela n'a pour lui aucune importance. « Molière ne dénoue pas ses pièces, il les finit », suivant la très juste remarque de M. Ernest Legouvé.

Je reviens à la *Critique*, pour en terminer avec elle et lui demander une transition qui me mène à la seconde partie de mon sujet. Dans la *Critique* donc, on s'égaye fort de la prude Climène et de

ses mines effarouchées. Si elle a trouvé tant d'obscénité dans la pièce, c'est, comme l'insinue sa bonne amie Uranie, que sans doute elle désirait y en trouver. Tout est sain aux sains, et le trop de simagrées rend suspecte la chasteté des grimacières Telle est la thèse de Molière plaidant *pro aris et focis*. Il la plaide par l'entremise de Climène, qui représente la fausse pudeur, celle qui s'alarme des ombres de l'indécence, et d'Uranie, qui représente la vraie pudeur, celle qui se divertit sans arrière-pensée aux plaisanteries gauloises. Est-il besoin d'ajouter que la déroute de Climène est complète, et que les rieurs sous cape sont du côté d'Uranie ? Eh bien, il faut dire franchement notre pensée. Molière, usant d'une tactique qu'il reprendra dans *Tartufe*, quand il opposera la fausse dévotion à la vraie, quand il opposera Tartufe à Cléante, s'est donné là une victoire facile. Il est bien certain que, comme dans *Tartufe* la vraie dévotion reçoit quelques éclaboussures des attaques contre l'hypocrisie, de même dans l'*Ecole des Femmes* la décence est quelque peu atteinte par les terribles ingénuités d'Agnès. Est-il si sûr que cela que dans le fameux *le* dont se scandalise Climène, il n'y ait pas la moindre équivoque? Cette double entente que la précieuse y met, nous tous, qui ne sommes pas des précieux, ne l'y mettons-nous pas aussi nous-mêmes sans le faire exprès? Qui voudrait jurer que Molière n'a pas un peu spéculé sur l'ambiguité

de ce *le*, et n'a pas offert là une petite excitation à nos instincts de libertinage? L'*Ecole des Femmes*, chef-d'œuvre de gaieté et de malice, n'est donc pas un chef-d'œuvre de décence, s'il est vrai qu'il ne suffit pas qu'une œuvre d'art soit morale dans sa fin dernière, mais s'il faut qu'elle le soit aussi dans ses moindres détails.

Avec ces réflexions commencent les réserves que nous avons à faire sur certaines parties de la pièce, sur sa signification et sa portée.

L'*Ecole des Femmes* est une construction toute rationaliste, à la base de laquelle est l'ingénuité d'une jeune fille. Les déductions qui sont liées à ce point de départ sont toutes d'une rigueur parfaite, et nous avons admiré plus haut avec Lessing cet enchaînement de situations issues de caractères donnés. Mais cette ingénuité, ce personnage de jeune fille dont Molière avait besoin pour appuyer sa démonstration, l'a-t-il pris dans la nature ou dans son imagination? Telle est la question.

La réponse est aisée. On ne peint bien que ce que l'on a pu observer par soi-même. Or, on se demande où Molière aurait pu trouver à observer des jeunes filles, de vraies, s'entend. Hélas! je crains bien que sa destinée de directeur et de comédien ne lui ait jamais fait voir de près que des demi-vierges. Les conditions sont meilleures aujourd'hui pour l'art. Dans notre régime moderne, où le talent vous ouvre toutes les portes et tous les

mondes, nos écrivains pénètrent partout, promènent partout leur monocle fureteur. Tel qui autrefois les aurait laissés se morfondre dans son antichambre, ou tout au plus se les fût attachés en qualité de « domestiques », c'est-à-dire de courtisans à gages, se trouve honoré maintenant de les faire asseoir à sa table et se pare de leur présence dans son salon comme d'une recommandation pour sa maison. De là, chez nos maîtres du roman et du théâtre, une information si précise et une psychologie si exacte. Les femmes du monde les prennent, en effet, pour leurs confidents, sinon pour leurs confesseurs. Ils savent enfin tout ce qu'ils veulent savoir et ils lisent dans ces âmes compliquées de jeunes filles comme dans un livre.

Mais peut-être, chez le grand artiste qu'était Molière, l'intuition a-t-elle suppléé à ce défaut d'observation? Pas davantage. Molière était un descendant trop direct des joyeux auteurs de fabliaux et de contes grivois du moyen-âge pour avoir été sensible à ce charme de pureté suave qui émane de la jeune fille. Molière, pour tout dire, n'était pas né avec cette exquise délicatesse d'âme qui a inspiré à Racine le portrait d'une Junie, d'une Monime. Il a donc touché avec de gros doigts à ce frêle et velouté duvet qui est l'âme d'une vierge. Il a voulu qu'on pût étudier en Agnès une image vivante de l'instinct livré à lui-même. Il la suppose en effet totalement passive :

Ainsi que je voudrai, je tournerai cette âme;
Comme un morceau de cire entre mes mains elle est,
Et je puis lui donner la forme qui me plaît. (III, 3).

Mais, de cet instinct, Molière exclut la *pudeur*, qui est justement l'essence de l'instinct féminin. Son Agnès est une fleur sans parfum. La pudeur, n'est-ce pas en effet ce qui, à défaut de toute règle positive, avertit la femme de se détourner de certains mystères de la nature et de redouter l'approche des initiateurs complaisants ? La pudeur en lutte avec l'amour est quelquefois la plus forte : voyez la Virginie de Bernardin de St-Pierre. La pudeur est ce qui réprime sur les lèvres de la femme ces questions indiscrètes qui... ...que... Enfin, vous me comprenez. Dispensez-moi, de grâce, de citations sur ce point : je craindrais, en me livrant à quelque commentaire sur l'une ou sur l'autre, de tomber justement dans le défaut que je reproche à cette création de Molière. Mais j'en appelle au sentiment que vous éprouverez tout à l'heure. Votre impression sera certainement qu'Agnès manque de grâce et de charme. C'est une ingénue de comédie, ce n'est pas une ingénue. Car ingénuité me paraît synonyme de candeur, de franchise et de réserve. Or, voyez la petite dissimulée! Elle reçoit des visites dont elle ne souffle mot, elle se laisse arracher une à une les réponses, et alors on se demande si sa facilité à faire des aveux est franchise ou cruauté. Car elle sent bien que chacune de ses révélations est une torture pour

son questionneur. Voyons, est-ce bien d'une ingénue, si innocente qu'il vous plaira de la supposer, de se jeter ainsi à la tête d'un jeune inconnu, de lui laisser prendre toutes les privautés qu'il veut,

Car, pour le secourir, elle eût *tout* accordé (II, 6.)

de lui donner un rendez-vous la nuit, enfin de s'enfuir avec lui? Est-ce d'une ingénue, cette grande hâte d'être mariée? En l'absence d'une prescription formelle de morale, n'y avait-il pas l'obscur éveil de la conscience, et la vague protestation de la virginité, qui devaient préserver Agnès de ces écarts?

L'idylle entre Horace et Agnès manque donc de fraîcheur. Quand je recevrai la lettre de faire-part de leur mariage, j'adresserai mes vœux bien sincères au marié, car ce qu'il fait là est vraiment très bien, mais je réserverai mes félicitations pour la mariée, car, ma foi, la légèreté de sa conduite méritait un bien autre salaire. Si elle était tombée pourtant sur un jeune homme moins honnête qu'Horace! Ce qui aurait pu se passer alors fait frémir. Voilà enfin une assez mauvaise préface pour un mariage. Il est vrai que c'est un mariage d'amour, c'est-à-dire dans lequel les convenances bourgeoises n'ont rien à voir. Tout de même, à la place d'Horace, je ne serais pas tranquille sur les suites. Voilà un garçon assez fou, ou assez héroïque, comme vous voudrez, pour épouser une jeune fille qui a pris pour de l'amour

les premiers appels de sa puberté, qui n'a pas l'ombre de sens moral, qui n'offre à son mari pour garantie de sa vertu que la crainte des chaudières bouillantes de l'enfer, qui n'a vu peut-être dans le mariage que l'émancipation d'une tutelle tyrannique, sur qui enfin la douce et tendre influence d'une mère ne s'est jamais exercée ! Très inquiétant, tout cela. Vienne le refroidissement de l'amour. viennent les assauts, les revers de fortune, que sais-je ? les tentations, sur quoi s'appuiera-t-elle pour les combattre ? Vienne la mauvaise humeur de l'homme, sa rudesse naturelle, ses brusqueries, ses impatiences : un premier joug si prestement secoué n'invitera-il pas à en secouer un autre? Agnès a voulu, en repoussant Arnolphe, rompre avec l'état de servante-maîtresse qu'on lui faisait envisager, et elle se déclare contente pour le moment de la condition plus douce de « vassale ». Bon ! mais de progrès en progrès, ce petit animal égoïste, qui ne connaît que ses appétits, et qui n'aime pas à être contraint, jusqu'où n'ira-t-il pas ? Du moment que la loi de l'instinct est la seule qui subsiste, Agnès aboutit tout droit à l'amour libre et à l'égalité absolue des sexes... *La Vassale* de M. Jules Case me paraît être la suite logique de l'*Ecole des Femmes*.

A Dieu ne plaise que je veuille accuser Molière de s'être fait l'un des promoteurs des théories féministes qui se produisent aujourd'hui à la faveur du libre-échange des idées. Certainement il re-

pousserait toutes ces conséquences, lui, l'apôtre du bon sens. Mais il n'a pas vu qu'en subordonnant ainsi le mariage exclusivement à la passion, il n'en faisait plus qu'un lien purement social, à la façon des païens.

Quel païen que cet Arnolphe, par exemple, en dépit de ses foudres de catéchisme et de ses menaces de Croquemitaine ! Païen, il l'est par cette idée qu'en matière de mariage, le sexe fait tout, et qu'il ne s'agit là que d'une œuvre de chair. Nulle acception de personnes. Pour lui, Agnès a besoin d'être mariée au plus tôt, et naturellement, il aime mieux que ce soit avec lui. Ce quadragénaire, qui a un grand fonds de sensualité, veut tâter de ce tendron. Il estime qu'il lui fera, en le croquant, encore trop d'honneur :

Je vous épouse, Agnès ; et, cent fois la journée,
Vous devez bénir l'heur de votre destinée,
Contempler la bassesse où vous avez été,
Et dans le même temps admirer ma bonté,
Qui, de ce vil état de pauvre villageoise,
Vous fait monter au rang d'honorable bourgeoise,
Et jouir de la couche et des embrassements
D'un homme qui fuyait tous ces engagements,
Et dont à vingt partis, fort capables de plaire,
Le cœur a refusé l'honneur qu'il vous veut faire.
Vous devez toujours, dis-je, avoir devant les yeux
Le peu qne vous étiez sans ce nœud glorieux,
Afin que cet objet d'autant mieux vous instruise
A mériter l'éclat où je vous aurai mise,

A toujours vous connaître, et faire qu'à jamais
Je puisse me louer de l'acte que je fais (III, 2).

Païen, il l'est donc aussi par cette suffisance et par cette persuasion de l'immense supériorité d'un sexe sur l'autre. Il ne croit pas, quant à lui, que l'homme et la femme soient pétris du même limon. Ainsi qu'un païen, il a l'orgueil de sa force :

Du côté de la barbe est la toute puissance (III, 2).

Il méprise la faiblesse féminine souverainement. Païen, il l'est enfin et surtout par cette conception toute orientale du mariage, où la femme n'est qu'une esclave, destinée par sa naissance au service et au plaisir de l'homme. Dans ses calculs n'entre pour rien la volonté, la personnalité de sa compagne. Quand cette personnalité se manifeste pour la première fois devant lui, quand l'amour a dessillé les yeux à cette enfant et « aiguisé son esprit », au lieu de concevoir des doutes sur la bonté de son système, il redouble de rigueur. Il persiste plus que jamais à traiter en enfant cette jeune fille dont l'amour vient de faire une femme. Il s'est habitué à considérer Agnès comme sa chose; il la fait tourner, virer, pivoter, comme un soldat à la parade : Levez la tête, Mademoiselle, baissez les yeux, faites demi-tour, sortez, rentrez. Bref, une biche familière, et bien dressée à venir manger dans la main :

Dans le monde on fait tout pour ces animaux-là !

Ce terme « d'animal » dans sa bouche est-il une

boutade ou l'expression exacte de sa pensée ? On ne sait.

Voilà l'homme qui ose parler d'amour ! Quand il proteste à Agnès de son amour, nous avons envie de lui crier : « Tais-toi, misérable, ne profane pas ce nom !... » S'y prend-on ainsi quand on aime? Tant de condescendance et de mépris peuvent-ils entrer dans l'amour ? Non, il n'aime pas, cet homme qui organise l'abêtissement systématique de sa maîtresse. Non, il n'aime pas, ce tuteur de contrebande qui procède à l'*élevage* bien plutôt qu'à l'éducation de sa pseudo-pupille. Non, il n'aime pas, ce pacha qui a renoncé à toute autorité morale sur cette enfant, et qui n'attend rien que de la soumission de la houri.

Je suis maître, je parle, allez ! obéissez ! (II, 6).

Qu'on ne vienne donc pas nous apitoyer sur ses souffrances, nous intéresser à sa jalousie, et que l'acteur n'aille pas lui donner des allures d'Othello ! Rien ne serait plus contraire à la notion du personnage, et plus contradictoire avec le dessein du poète. Arnolphe n'a jamais aimé Agnès, ce qui s'appelle aimer ; seulement, il y a un moment de la pièce où la flamme de la concupiscence s'allume en ses yeux, c'est quand il sent sa proie lui échapper, et qu'il veut la retenir. Ce qui souffre alors en lui, c'est le vaniteux humilié, et le *propriétaire* lésé. Dépit de malin, qui s'est cru plus fort que les autres, chagrin de paysan à qui l'on

vole la plus belle brebis de son troupeau. Il n'y a pas autre chose. Ecoutez-le parler :

Quoi ! j'aurai dirigé son éducation
Avec tant de tendresse et de précaution ;
Je l'aurai fait passer chez moi dès son enfance,
Et j'en aurai chéri la plus tendre espérance;
Mon cœur aura bâti sur ses attraits naissants,
Et cru la mitonner pour moi durant treize ans,
Afin qu'un jeune fou dont elle s'amourache
Me la vienne enlever jusque sur la moustache,
Lorsqu'elle est avec moi mariée à demi!
Non, parbleu! non parbleu! (IV, 1).

Ainsi, les caractères d'Agnès et d'Arnolphe sont poussés à la charge, chacun à sa façon. L'ingénuité de l'une est trop artificieuse, le système d'éducation de l'autre est trop artificiel. Maintenant, souvenons-nous que Molière est avant tout un poète comique, et que la nécessité de faire contraster vivement ses figures lui est imposée par la loi même de son art. Un portrait plaît par la ressemblance, mais il n'y a que la caricature qui fasse rire. L'auteur a donc voulu les choses ainsi, afin que ressortît avec plus d'évidence la leçon de morale pratique, qui peut se résumer ainsi : Prenez les femmes par la douceur, car, avec elles, plus fait douceur que violence. M. Pailleron, qui nous débite la monnaie de Molière, a commenté aimablement ce proverbe. N'étouffez pas leur être moral, car ces facultés que vous aurez cherché à paralyser en elles, se dé-

ploieront tôt ou tard malgré vous, contre vous, comme ces branches flexibles qui, momentanément ployées, se redressent et vous fouettent le visage.

Cette moralité, était-il indispensable, pour la mettre en pleine lumière, de négliger toutes les nuances psychologiques qui eussent adouci les contours un peu raides de ces deux figures trop exclusivement tendues vers une démonstration? Un peu de complexité morale n'était-elle donc pas possible? Quelque image plus sereine du mariage ne pouvait-elle trouver place à l'arrière-plan? Cette image reposante, on la cherche vainement dans la pièce. Ce n'est pas, en effet, la morale trop complaisante de Chrysalde qui nous dédommagera de la brutalité d'Arnolphe. En effet, le scepticisme de ce Chrysalde ressemble furieusement à de l' « alphonsisme ».

Disons, à la décharge de Molière, que s'il n'a pas présenté le mariage de manière à contenter tout ensemble les délicats... et les autres, c'est, je pense, parce que le mariage est une des choses dont il est bien difficile de parler au contentement de tout le monde. Les uns se plaignent du mariage, les autres s'en félicitent, bref il n'y a rien qui divise davantage les sexes, tout en les rapprochant.

Je conclus en disant qu'on est frappé, dans l'*Ecole des Femmes,* par la puissance et la vigueur des peintures, par le relief des caractères, et par la

netteté des déductions, qui font de cette pièce un chef-d'œuvre de logique amusante. Ainsi, dès les premiers pas de sa course, dès sa première comédie de caractères, Molière se montrait en possession déjà de tous ses moyens dramatiques. Laissez-le poursuivre sa carrière, ce poète chéri des Muses, laissez-le croître en profondeur et en inspiration. Le contact plus intime avec la souffrance développera encore son expérience de la vie et l'aidera plus tard à dépouiller un peu cette rudesse qui semble chez lui la rançon du génie.

Théodore JORAN.

POLYEUCTE

Mesdames, Messieurs,

Les deux pièces de théâtre que la vaillante troupe des *Matinées Classiques Populaires* représentera tout à-l'heure devant vous, *Polyeucte* et *le Médecin malgré lui*, n'ont entre elles rien par quoi l'on puisse légitimement les comparer, fût-ce même pour en étaler les différences. Si M. Jules Bringer a eu bien raison de les associer sur son programme, parce que le rire repose des larmes, le comique de l'héroïsme et Molière de Corneille, ce n'en serait pas moins une puérilité saugrenue pour un conférencier de prétendre vous entretenir, dans le raccourci d'une heure, de ces deux pièces en même temps. Elles ont été écrites à vingt-trois ans de distance, puisque *Polyeucte* est de 1643, et *le Médecin Malgré lui* de 1666. Elles ont été composées pour deux générations très différentes, dont l'une se plaisait plus au spectacle de l'héroïque et de l'extraordinaire, et l'autre plus aux tableaux de la faiblesse humaine. Et, alors que Corneille et Molière sont deux génies déjà très malaisément comparables, même dans leurs chefs-

de bonne race, Néarque. Polyeucte a épousé, depuis quelques jours à peine, et par grand amour, la fille du gouverneur Félix, qui a nom Pauline, qui est très belle, très vertueuse, et incarne bien le type supérieur de la femme romaine. Pauline a aimé autrefois un jeune officier des armées impériales, Sévère, qui la payait de retour. Mais Sévère était pauvre et de faible naissance. Félix, fonctionnaire ambitieux et sec, n'a pas voulu donner sa fille à un si mince parti. Usant de la toute-puissance paternelle, il a marié Pauline à Polyeucte, et il a cru faire là, en même temps qu'un beau mariage, un acte excellent de diplomatie. Pauline, qui sait obéir comme une fille romaine, épouse Polyeucte, et reporte sur lui par raison les sentiments que la passion avait excités en elle pour Sévère. Elle a d'ailleurs toutes sortes de motifs de croire que Sévère, désespéré de ne pouvoir l'épouser, s'est fait tuer en se couvrant de gloire dans un combat où il a sauvé la vie à l'empereur Décius.

C'est à ce moment que commence le drame. La scène est à Mélitène, capitale de l'Arménie, dans le palais de Félix. Nous sommes au matin, Pauline a eu pendant la nuit un songe singulier et effrayant. Elle voyait son mari mis en pièces par les chrétiens, puis achevé par son père et l'homme qu'elle a autrefois aimé. Ce songe l'effraie, et elle voudrait empêcher son mari de quitter le palais pendant tout ce jour. Polyeucte doit précisément recevoir le baptême chrétien ce jour-là. Il demande à Néarque de différer

d'un jour pour ne pas déplaire à sa femme. Néarque le gourmande et finit par l'entraîner hors du palais. Pauline,[3] agitée par de sombres pressentiments, raconte à Stratonice, sa confidente, ses anciennes amours avec Sévère et les craintes qu'elle forme à propos de son mari.[4] A ce moment, Félix vient annoncer à sa fille que Sévère, laissé pour mort sur le champ de bataille, a été recueilli et guéri par le roi des Perses, qu'il a été rendu aux Romains, qu'il est devenu, en même temps que grand général, le favori de l'empereur Décius, et qu'il arrive en Arménie sous le prétexte d'une mission militaire, mais en réalité pour épouser Pauline qu'il croit encore jeune fille. Félix, dont l'âme est basse, témoigne à Pauline ses craintes que Sévère ne veuille se venger quand il saura qu'elle est mariée. Pauline répond qu'elle ne doute pas des sentiments généreux de Sévère; et, bien qu'elle eût préféré ne pas revoir un être tant aimé jadis, elle consent, pour obéir à son père et calmer ses frayeurs à recevoir Sévère.

Au second acte, Sévère est arrivé et s'entretient avec son officier d'ordonnance, Fabian. Il apprend par lui que Pauline est mariée avec Polyeucte. Bien que ce coup lui soit très cruel, il désire revoir la jeune femme avant de repartir à tout jamais loin d'elle. Pauline vient, et ils échangent de suprêmes adieux.[2] Polyeucte survient, et témoigne à Pauline combien il estime et admire sa conduite. A ce moment on vient chercher Polyeucte pour assister au sacrifice divin dans le temple de Jupiter. Polyeucte,

qui vient d'être baptisé, encore tout plein de la grâce des néophytes, prend la résolution de briser les autels et de proclamer publiquement sa foi. Néarque essaie de l'arrêter, mais la contagion du sacrifice s'empare de lui et tous deux se précipitent vers la cérémonie païenne où les attendent la gloire et la mort des martyrs.

Au troisième acte, Pauline, obsédée par des craintes confuses et affreuses, redoute, tout en n'y voulant pas croire, que Polyeucte et Sévère se soient querellés. Stratonice ne la détrompe que pour lui apprendre une nouvelle plus terrible : l'acte de Polyeucte et de Néarque, qui ont brisé les statues des dieux, commis le sacrilège et proclamé leur foi nouvelle. Pauline n'abandonne pas un seul instant Polyeucte, elle impose silence aux insultes de Stratonice, elle intercède auprès de Félix pour son mari. La loi du devoir est pour elle absolue et simple : elle fera tout pour sauver Polyeucte. Déjà Félix a fait périr Néarque et menace Polyeucte du même châtiment s'il n'abjure pas son erreur au pied des autels.

Dans le fond de l'âme de Félix s'agitent de honteux projets. Il craint la vengeance de Sévère, et il rêve déjà de le calmer en faisant périr Polyeucte et en lui donnant cette Pauline qu'il lui a jadis refusée. Tant de bassesse morale choque même son confident, le subalterne Albin.

Le quatrième acte nous montre Polyeucte atteignant peu à peu aux exaltations les plus sublimes de l'énergie morale. Le suplice de Néarque n'a fait que

confirmer sa foi ; les menaces de Félix l'ont fait sourire ; les supplications même de Pauline resteront sans effets. Pourtant il les redoute, et, dans d'admirables stances lyriques, il s'entraîne à défier par avance la femme uniquement aimée. Elle vient, et c'est entre ces deux âmes un duel à qui surpassera l'autre en grandeur. Polyeucte l'emporte enfin, et l'on pressent qu'un jour Pauline le suivra dans sa foi... Sévère survient, convoqué par Polyeucte. Le martyr, atteignant les cimes aigües du renoncement total, remet Pauline entre les mains de son rival, et les bénit tous deux. Puis il se fait conduire au supplice. Sévère est stupéfait de tant de grandeur mais il n'est qu'un homme, et l'espoir d'épouser Pauline renaît en lui. Celle-ci lui déclare qu'elle n'épousera jamais un homme qui est la cause indirecte de la mort de son mari. Elle quitte Sévère en lui demandant de sauver Polyeucte auprès de Félix. Sèvère, d'abord accablé, se relève et se met à l'unisson de cette grande âme, malgré les conseils de Fabian. Il laisse même percer une sympathie secrète pour les chrétiens.

En vain Sévère a vu Félix et lui a demandé la grâce de Polyeucte. Le vieux fonctionnaire voit dans cette généreuse demande une ruse perfide, et ne s'en confirme que plus à faire périr son gendre par peur de Décius. Il essaie pourtant d'obtenir encore une fois l'abjuration de Polyeucte. Il ne réussit qu'à obtenir un témoignage de mépris. Pauline intervient, et tente un suprême effort auprès de son

mari, qu'elle aime de plus en plus. Les larmes de cette femme sublime, les supplications de Félix ne peuvent émouvoir l'énergie surhumaine de Polyeucte qui engage sa femme à se convertir et à mourir avec lui. Félix ordonne enfin le supplice. Albin blâme la férocité du vieux courtisan. Pauline, qui a assisté à la mort de Polyeucte, revient, couverte du sang du martyr, et proclame sa foi chrétienne. Elle demande à son père de la faire périr à son tour, et de l'envoyer rejoindre Polyeucte dans le sein de Dieu. Sévère, qui vient d'apprendre l'exécution de Polyeucte, reproche à Félix de lui avoir manqué de parole et lui annonce qu'il le perdra dans l'esprit de l'empereur. Félix, épouvanté de ces menaces et frappé de la grâce divine, se déclare chrétien à son tour et s'offre en sacrifice à Sévère. Celui-ci, étonné de conversions si étranges, manifeste ses sympathies pour les chrétiens, proclame la tolérance, et promet d'intervenir auprès de l'Empereur en faveur des chrétiens d'Arménie.

II

Telle est, Mesdames et Messieurs, cette tragédie de *Polyeucte*, à laquelle il y en a sans doute de comparables pour la vérité des caractères et la puissance de la composition, mais qui dépasse toutes les autres, et de très haut, par la sublimité de l'idéal moral. Dans cette longue chaîne de chefs-d'œuvre

que forme l'œuvre de Pierre Corneille, et qui s'étend depuis *Médée* jusqu'à *Sertorius*, sans doute *le Cid*, *Horace*, *Cinna*, *Polyeucte*, *Pompée* et *Nicomède*, se détachent comme le massif central et s'enlèvent à des altitudes presque égales, mais aucune pourtant ne va plus haut que la cime aigüe et resplendissante de *Polyeucte*. Si *Polyeucte* manquait aux tragédies de Corneille, l'idéal cornélien ne serait pas achevé, son faîte le plus lumineux n'existerait pas. On peut concevoir à la rigueur l'absence de *Cinna* ou d'*Horace* sans que pour cela l'idéal cornélien soit, je ne veux pas dire moins complet, mais diminué en hauteur. On ne peut concevoir la disposition de *Polyeucte* sans le découronnement de cet idéal.

Qu'est-ce en effet que l'idéal cornélien ? On l'a bien vite défini, quand on dit que c'est la victoire du devoir sur la passion. Cela est vrai sans doute, mais cela est un peu trop simple. En réalité la vie morale est plus compliquée, et l'effort par lequel l'homme vraiment homme s'élève jusqu'à l'héroïsme par une série de combats intérieurs, cet effort est plus rude qu'une simple victoire du devoir sur la passion. Corneille l'a bien compris. C'est souvent la victoire d'un devoir absolu sur un devoir moins impérieux qui constitue les grandes crises morales. Vaincre ses passions au profit des devoirs traditionnels, cela est d'un homme d'honneur, mais c'est encore d'un homme ; mais de ne pas tenir compte de ces devoirs traditionnels pour obéir à une loi morale plus haute, cela est d'un héros ; s'élever

enfin plus haut même que la loi morale, se perdre dans le renoncement et le sacrifice total de soi, cela est d'un saint. L'homme d'honneur, le héros, le saint, voilà les trois degrés de cette échelle d'or qui va se perdre en Dieu, comme l'a dit un poète héritier de Corneille voilà les trois stades de cette ascension au-dessus de laquelle il n'y a plus rien que Dieu.

Des hommes d'honneur, il y en a dans *le Cid* et dans *Horace*; des héros, il y en a dans *Cinna* et dans *Polyeucte* ; mais un saint il n'y en a que dans *Polyeucte*. L'idéal cornélien est ébauché dans le *Cid*; il s'étend dans *Horace*, il s'élève avec *Cinna*; mais il n'est entièrement développé, à tous ses degrés et sous tous ses caractères que dans *Polyeucte*.

Le Cid, c'est l'histoire de deux âmes qui triomphent d'une passion noble, mais égoïste, pour obéir à la loi traditionnelle de l'honneur familial ; c'est donc, dans son essence, la victoire d'un devoir de famille sur une passion personnelle. *Horace*, c'est le combat dans chaque âme romaine ou albaine, des obligations patriotiques avec les obligations de famille ou les sentiments de l'individu ; c'est donc, dans sa signification la plus forte, le triomphe d'un devoir plus général sur un autre devoir qui l'est moins ou sur des passions. *Cinna*, c'est encore cela pour Emilie et pour Cinna mais c'est quelque chose de plus pour Auguste. C'est pour Auguste, le combat entre la raison d'Etat, la passion de la vengeance et la loi morale plus élevée du pardon, c'est la victoire

de cette loi morale sur la peur, la colère et les obligations d'empereur, c'est *le triomphe de soi sur soi*, exprimé par ce vers :

Je suis maître de moi comme de l'univers

Polyeucte enfin, c'est d'abord pour Pauline comme pour Chimène, le devoir filial triomphant de la passion personnelle, c'est encore pour Pauline et pour Sévère, comme pour Auguste, le triomphe de soi sur soi, l'individu se donnant sa règle morale à soi-même, mais c'est avec Polyeucte quelque chose de plus haut encore, c'est le combat entre le devoir social, le devoir conjugal, et un devoir plus impérieux qui est le service de Dieu, le devoir divin de l'humanité. Ce n'est plus seulement le triomphe de soi sur soi, c'est le sacrifice de soi, le renoncement de tout ce qu'on aime, à une obligation plus impérative et plus catégorique que toutes les autres, à l'obligation de proclamer la loi divine sur la terre. Les trois grands degrés de l'idéal cornélien sont donc bien dans *Polyeucte*, et ils ne sont que là ; *le Cid* et *Horace* n'en contiennent qu'un, *Cinna* en contient deux, mais *Polyeucte* seul les contient tous les trois, et ils s'y superposent sans s'écraser, escalier majestueux de toute la grandeur morale de l'humanité.

Corneille, dont le génie sans cesse en travail d'héroïsme aspirait à l'absolu, Corneille a profon-

dément senti que si les devoirs extérieurs de famille et de patrie sont supérieurs aux passions et aux intérêts de l'individu, ils sont à leur tour subordonnés à la loi morale intérieure, et qu'il y a des cas où l'Individu, brisant un moment la chaîne des obligations sociales, peut et doit, par le pardon, le sacrifice et le renoncement, ne puiser qu'en soi et en Dieu sa raison d'agir, son énergie infrangible. (voir plus haut : le génie Cornélien de la Mentiers par Boudhor

III

Comment cet idéal, si élevé que les plus hautes religions et les plus hautes morales ne le dépassent point, peut-il rester dramatique et pathétique dans les chefs-d'œuvre de Pierre Corneille ? Comment des spectateurs assemblés peuvent-ils se passionner pour de tels problèmes, sans les trouver hors de leur place sur une scène ? Comment enfin de si extraordinaires âmes, les Rodrigue, les Curiace, les Auguste, les Pauline et les Polyeucte, nous paraissent-elles pourtant très vivantes et comme émergeant de l'humanité dont nous sommes ?

Mesdames et messieurs, c'est ici que nous devons faire justice de ces clichés auxquels on habitua notre enfance à propos de Corneille et de Racine, clichés que la fausse interprétation d'une pensée de La Bruyère a perpétués à travers nos manuels littéraires. Corneille, dit-on, est un idéaliste, Racine est un réaliste. Racine a peint les hommes tels qu'ils

sont, Corneille les a peints tels qu'ils devraient être. Et l'on entend surtout par là que Corneille a peint les hommes tels qu'ils ne sont pas.

S'il en était ainsi, Messieurs, vous savez comme moi que l'art de Corneille pourrait être lyrique, il ne serait pas dramatique. La vérité, c'est que Corneille est aussi grand réaliste que Racine, mais qu'il ne s'est pas attaché aux mêmes réalités, car il y a des réalités sublimes comme il y en a de médiocres ou de monstrueuses ; et Polyeucte ou Pauline sont aussi *réels* que Phèdre ou Néron. La vérité encore, c'est que Corneille a peint non seulement des réalités sublimes, mais encore toutes les autres réalités, les médiocres comme les basses et même comme les monstrueuses, car, pour nous limiter à Polyeucte, Néarque et Sévère, c'est encore de l'humanité à distinguer, mais Félix, c'est l'humanité monstrueuse, mais Fabian, Stratonice, Albin, c'est l'humanité médiocre. Et, parce qu'il a connu et dévoilé les plus hauts élancements de l'âme humaine, Corneille n'en a pas moins décrit et évoqué les régions intermédiaires, les plateaux, les plaines et même les marécages sur quoi se dressent ces cimes solitaires. Ne rabaissons pas l'humanité en lui refusant d'avoir fourni des modèles vrais à Pauline ou à Polyeucte, et ne défigurons pas Corneille en lui supposant un idéalisme extra-humain. Il y a toujours eu, et il y aura toujours de certaines âmes pour qui la conquête de l'idéal sera la plus forte raison de vivre. Tant que ces âmes existeront, le poète dramatique ou

le romancier auront le droit de les peindre, sans sortir de la vie ni de la réalité nécessaires aux chefs-d'œuvre du théâtre ou du roman. Parce que je peints le Mont-Blanc ou la Maladetta, serai-je moins réaliste que si je peignais les Marais-Pontins ou la banlieue de Paris ?

Non, Messieurs, laissons ces vaines chicanes, et voyons avec quel art souverain Pierre Corneille s'est attaché à faire vivre ce drame de *Polyeucte* comme il a dû vivre aux premiers âges du christianisme, et comme il vivra dans tous les âges de foi religieuse.

Il s'est d'abord puissamment attaché aux racines historiques et sociales d'où l'action devait jaillir, et il a ainsi communiqué à ses imaginations la sève même de la vie. Il a consulté les martyrologes, il a compulsé les annalistes, il s'est imprégné de l'histoire romaine et de la légende chrétienne à un point extraordinaire pour un homme du XVIIe siècle. Sans doute nous ne devons jamais oublier que l'acteur chargé de représenter Polyeucte était vêtu d'un pourpoint espagnol, d'un haut-de-chausses à crevés et coiffé d'une toque à plumes. Le XVIIe siècle, le siècle de Mézerai et de Balzac n'avait que très faiblement le sens des perspectives et des différences historiques. Corneille l'eut autant qu'on pouvait l'avoir en 1642. Il a lu Surius, il a lu aussi Sénèque, il a lu encore Josèphe, il sait ce que c'est qu'un chrétien d'Arménie et un stoïcien de Rome. Si les acteurs n'ont pas les costumes, les personnages ont les âmes qui leur conviennent. Et plus nos connaissances histo-

riques progressent, plus nous admirons la vérité et la vie des évocations cornéliennes. Une véritable atmosphère historique enveloppe les personnages de ces drames, juste assez pour les faire respirer, point trop pour les oppresser. Les moindres d'entre eux expriment des états de l'âme antique nécessaires à l'intelligence totale du drame. Stratonice, dame de compagnie de Pauline, Albin, secrétaire de Félix, Fabian, officier d'ordonnance de Sévère, ont sur le christianisme les préjugés violents des classes moyennes à Rome au IIIe siècle, mais ils sont néanmoins accessibles à la pitié et à la sympathie pour l'aventure de Polyeucte, comme l'est la foule dans certaines circonstances extraordinaires de la vie. Ils diront d'un chrétien :

C'est l'ennemi commun de l'Etat et des dieux,
Un méchant, un infâme, un rebelle, un perfide,
Un traître, un scélérat, un lâche un parricide,
Une peste exécrable à tous les gens de bien,
Un sacrilège impie, en un mot un chrétien.

Mais ils penseront à propos de Polyeucte :

Décie excusera l'amitié d'un beau-père,
Et d'ailleurs Polyeucte est d'un sang qu'on révère.

Félix est le haut fonctionnaire de l'administration romaine, cerveau étroit, cœur sec, dévoré par l'ambition et déformé par la courtisanerie. Flatter ses maîtres tout en les craignant, s'élever par les bassesses, être dur pour les petits et les réfractaires,

croire partout au mal et à la ruse, tout rétrécir aux points de vue de la servilité et des hiérarchies sociales, ce sont là les vices éternels de l'intrigant en place, du fonctionnaire courtisan et ambitieux. Jamais ces vices ne furent plus accusés que sous les empereurs romains. Corneille en a fixé les traits à tout jamais dans cette tremblante et féroce figure de Félix.

Sévère incarne ce qu'il y eut de noble et de distingué dans la civilisation romaine en dehors du christianisme. C'est un stoïcien, digne de Sénèque et de Marc-Aurèle, un honnête homme capable de tolérance, de pitié, de courage, et de victoire sur soi-même. Sévère a l'âme noble et l'esprit bien fait. Il n'a que de belles passions, il aime l Empereur et Pauline, mais il sait se détacher de l'un et de l'autre lorsqu'on lui montre la loi du devoir. Comme Auguste, il arrive à se vaincre soi-même Sans doute il faut qu'il y soit stimulé par la contagion héroïque de Pauline et de Polyeucte. Mais il a en lui toutes les virtualités de ses vertus, elles n'ont besoin que d'une étincelle du dehors pour embraser toute son âme. Sévère, c'est le païen hautement raffiné et moral, déjà incliné vers le christianisme, comme il y en a eu beaucoup entre le IIe et le IVe siècle.

Néarque, c'est le chrétien moyen, celui qui est plus capable de souffrir que de s'offrir pour sa foi. Baptisé depuis longtemps déjà, il n'a plus l'ardeur du néophyte. Son âme patiente et ferme supportera plus aisément les tourments qu'elle ne prendra une

initiative. S'il est capable d'entraîner Polyeucte au baptême, il l'est à peine de le suivre à la destruction des idoles. Mais il redevient très grand lorsqu'il s'agit de donner l'exemple d'une mort ferme. C'est une âme ordinaire, bien douée et généreuse, que sa religion élève jusqu'à l'héroïsme.

Voilà donc un tableau déjà très vaste et très complet de l'humanité antique et de l'humanité de tous les temps. Il y manque seulement les deux âmes extraordinaires, mais non pas irréelles, de Pauline et de Polyeucte. De pareilles âmes, l'humanité en contient à toutes les époques ; mais souvent les circonstances ne leur permettent pas de développer leur tragique énergie. Pour que toute leur sublimité se révèle, il faut de terribles crises dans la société et dans la morale. Alors ce que ces âmes ont d'exceptionnel devient vraisemblable, et leur réalité devient plus vivante que celle des âmes ordinaires.

Pauline, c'est une Romaine d'éducation et de race, qui tend à devenir une chrétienne par la tension même de son stoïcisme païen. Elle a tous les traits saillants de la grande Romaine ; mais ces traits sont déjà baignés des lueurs du christianisme. Comme une fille romaine, elle sait pratiquer l'obéissance totale au père de famille ; elle brisera ses sentiments les plus chers devant l'autorité paternelle. Comme une matrone romaine, elle sait tout subordonner à la famille, elle se refait des sentiments à l'encontre de l'instinct, elle donne à son mari tout

l'amour qu'elle avait pour Sévère. Comme une stoïcienne romaine, elle place la raison au-dessus des passions, et le devoir au-dessus de tout. Elle croit à la souveraineté de la raison et à l'absolu du devoir :

... Et sur mes passions ma raison souveraine
Eût blâmé mes soupirs et dissipé ma haine...
... Apprends que mon devoir ne dépend pas du sien,
Qu'il y manque, s'il veut ; je dois faire le mien...

Elle croit surtout à la nécessité de l'effort sur soi-même : c'est une élève et une égale d'Epictète et de Marc-Aurèle :

Je sais que c'est beaucoup que ce que je demande,
Mais plus l'effort est grand, plus la gloire en est grande

Toutes les vertus que Sénèque réclame du sage stoïcien, Corneille les a scrupuleusement indiquées dans Pauline, en y ajoutant seulement une chaleur de sentiment et une grâce d'amour qui sont le lot de la femme. Le caractère de Pauline baigne donc profondément dans la vérité historique ; et ce n'est pas un des moindres coups du génie de Corneille que d'avoir su, en plein XVIIe siècle, modeler cette effigie parfaite de la stoïcienne antique, symbole hautain d'une vertu un peu glacée, que l'étincelle du christianisme va tout-à-l'heure animer du rayonnement contagieux de la grâce et du martyre.

Elle a trop de vertus pour n'être pas chrétienne,

s'écrie Polyeucte, et ce cri, n'est-ce pas le nôtre devant cette sagesse supérieure du paganisme qu'ont immortalisée les *Maximes* du grand esclave et les *Pensées* du grand empereur.

Polyeucte n'a rien de Romain. C'est un Arménien de la vieille race, sur qui le paganisme occidental a eu peu de prise. Il n'a jamais eu qu'une foi relative aux « dieux de marbre et d'or » et « aux idoles de bois pourri ». C'est, comme les Asiatiques de la Palestine et de l'Euphrate, un monothéiste par hérédité. La splendeur du christianisme illumine une âme déjà préparée à la recevoir. Dans le lyrisme intransigeant de Polyeucte, il semble qu'il survit quelque chose du prophétisme hébreu. Sans insister outre mesure sur ce point de vue, il est permis de croire que Corneille, là encore, a eu l'intuition inconsciente, mais profonde, de la réalité historique. Polyeucte et Néarque, Arméniens, sont plus facilement convertis au christianisme que Pauline et Félix, romains.

Avant d'être baptisé, Polyeucte est déjà le type achevé du gentilhomme de bonne race, loyal, délicat et fidèle. Il est très épris de sa femme Pauline, qu'il a épousée par amour. Au premier acte, nous le voyons partagé entre la crainte de contrarier Pauline et les appels de sa conscience religieuse. Il est encore un homme, en proie à toutes les hésitations humaines. Et c'est un grand mérite de Corneille de nous avoir au début peint Polyeucte moins assuré de lui-même ; étant moins parfait, il est plus près de

nous, et les élans de sa foi nous toucheront plus. Après le baptême, il a déjà cette certitude supérieure à tous les combats intimes ; il aime encore Pauline, mais il lui préfère Dieu Par efforts successifs, à mesure que les faits accomplis lui revèlent sa mission et sa foi, il acquiert cette intransigeance hautaine, cet effrayant détachement de tout ce qu'on a le plus aimé, et, pour tout dire, cette ironie un peu âpre, qui sont comme la cuirasse et le bouclier de quiconque sacrifie sa vie et ses affections à une idée, à un Dieu. Pour se renoncer, pour renoncer à la femme aimée en la donnant à un rival, il faut conquérir, à travers les épreuves, cette dureté de diamant contre laquelle la flamme, même la plus vive, des passions humaines ne prévaudra plus. D'homme d'honneur, il faut devenir un saint et un martyr. C'est ce que devient Polyeucte. Mais le diamant a en lui une vertu magnétique qui éblouit et élève les autres âmes. Le secret des conversions est dans la puissance d'attraction qu'exerce le sacrifice total de soi. Une contagion de l'héroïsme s'empare alors des âmes supérieures ou même médiocres : c'est ainsi que Pauline devient chrétienne, que Félix lui-même se convertit, que Sévère enfin incline au christianisme. La mort des martyrs a un rayonnement mystérieux de vie autour d'elle, et, de toutes les beautés que Corneille a mises dans *Polyeucte*, celle-ci est assurément la plus originale et la plus sublime.

IV

Dans la conception de l'héroïsme moral, il est impossible de s'élever plus haut que *Polyeucte*. Aussi Corneille n'a-t il jamais atteint une seconde fois de pareilles hauteurs. Les belles et curieuses tragédies qu'il écrivit dans la suite, *Pompée, Nicomède*, *Rodogune*, *Don Sanche*, sont si loin d'égaler *Polyeucte* qu'on est amené à se poser les questions suivantes :

Corneille a-t-il eu conscience de tout le sublime qu'il avait mis dans son *Polyeucte* ? Comprit-il d'une façon claire qu'il avait incarné dans cette pièce la crise morale la plus forte dont une société et un homme puissent être agités et renouvelés ? Eh bien, cela est peu probable. Il fut poussé à cette conception par la grandeur naturelle de son âme. Il n'y vit qu'une illustre matière à une tragédie nouvelle, et il réserva toute sa perspicacité pour les questions d'esthétique que sa pièce pouvait soulever. « A mon gré, dit-il, dans son examen de *Polyeucte*, je n'ai point fait de pièce où l'ordre du théâtre soit plus beau et l'enchaînement des scènes mieux ménagé. L'unité d'action et celle de jour et de lieu y ont leur justesse... » Ainsi, Mesdames et Messieurs, Corneille, réservant ses scrupules d'ouvrier pour de purs problèmes d'art, semble ne point se douter qu'il vient de créer l'un des chefs-d'œuvre de la littérature héroïque. Et son siècle, après lui, semble ne point s'en douter. *Polyeucte*, froidement accueilli à l'hôtel de Rambouillet, n'a qu'un succès

relatif auprès du grand public, et encore la tragédie dut-elle ce succès aux amours de Sèvère et de Pauline plutôt qu'au fond même de la pièce. Et tout le XVIIIe siècle, frivole, destructeur, antichrétien ne comprend point Polyeucte. Il pense avec Voltaire que

De Polyeucte la belle âme
Aurait faiblement attendri
Et les vers chrétiens qu'il déclame
Seraient tombés dans le décri,
N'eût été l'amour de sa femme
Pour ce païen, son favori,
Qui méritait bien mieux sa flamme
Que son bon dévot de mari.

Il a fallu les grandes secousses de la Révolution Française, il a fallu les échafauds, la guillotine, les proscriptions, les martyres en permanence, il a fallu cette formidable mise à nu des consciences et des volontés, il a fallu aussi la connaissance plus approfondie et plus répandue des premiers âges du christianisme si semblables aux nôtres par le tragique de la vie intérieure, pour que toute la grandiose majesté de *Polyeucte* se détachât peu à peu du dessus de l'œuvre de Corneille et de toute la littérature française.

Le XIXe siècle, siècle de liberté douloureuse et de grave inquiétude, a mieux compris *Polyeucte* que des siècles de traditions et de scepticisme. La grandeur de l'individu, qui est si éclatante dans les

caractères de Sévère, de Pauline et de Polyeucte, ce triomphe de soi sur soi au nom de la loi morale qu'on se proclame envers et contre tous, cette énergie intérieure mise au service d'une foi collective, cette attraction de l'héroïsme élevant chaque âme au-dessus de son idéal d'hier, tous ces traits devaient séduire les plus fortes d'entre les âmes contemporaines, éprises, elles aussi, d'individualisme moral et d'énergie intérieure. Constatation singulière, mais évidente et révélatrice! Nous sommes aujourd'hui dans un état moral plus voisin de Pauline, de Sévère et de Polyeucte que n'étaient les spectateurs pour qui Corneille composa sa pièce. Deux siècles et demi n'ont pas été de trop pour que l'étrange grandeur de *Polyeucte* se révélât dans toute sa plénitude. S'il est vrai qu'il y ait une hiérarchie de devoirs, s'il est vrai que nous devions toujours sacrifier le devoir inférieur au devoir supérieur, s'il est vrai que ni les conventions de la société où nous vivons, ni les passions où notre instinct nous entraînent, ne devaient résister aux commandements de la loi morale que chacun de nous entend au fond de sa conscience, s'il est vrai enfin que cette loi morale elle-même n'ait pas de plus haut point ni de plus féconde vertu que le dévouement et le sacrifice, si tout cela — qui est la morale laïque du XIXe siècle — est vrai pour nous, *Polyeucte* n'en est il pas le symbole le plus lumineux et le plus pathétique? Vous chercheriez vainement dans les plus grands noms du XIXe siècle, dans

Gœthe, dans Hugo, dans Lamartine, dans Tolstoï, dans Richard Wagner, dans Ibsen, une œuvre où l'idéal moral de l'humanité soit plus puissamment exprimé : vous n'en trouveriez pas. *Polyeucte* n'est pas seulement le chef-d'œuvre du génie cornélien, c'est encore, au point de vue de l'expression héroïque, la plus haute cime des littératures européennes.

Henry BERENGER.

Thouars, Imprimerie Nouvelle.

TABLE DES MATIÈRES

1. Conférence de Mme Dieulafoy sur *Œdipe à Colone*.
2. Conférence de M. F. Sarcey sur *Molière* de Goldoni.
3. Conférence de M. Léopold Lacour sur Rotrou.
4. Conférence de M. Jules Lemaitre sur *Phèdre*.
5. Discours de M. Eugène Lintilhac sur Beaumarchais.
6. Conférence de M. F. Sarcey sur *Le Cid*.
7. Conférence de M. Trolliet sur *Tartufe*.
8. Conférence de M. Boudhors sur *Horace* et *Le Menteur*.
9. Conférence de M. Joran sur *Cinna*.
10. Conférence de M. Joran sur *l'Ecole des Femmes*.
11. Conférence de M. Henry Bérenger sur *Polyeucte*.

UNIVERSITAS O. M. OTTAWA

La Bibliothèque
Université d'Ottawa
Échéance

The Library
University of Ottawa
Date due

a39003 002311644b

CE PN 1731
.C6 V010 1898
COO
ACC# 1209080

CONFERENCES

U D' / OF OTTAWA
COLL ROW MODULE SHELF BOX POS C
333 02 10 07 07 04 2